Arnold Hauser:

# Historia social de la literatura y el arte

Volumen 1

GUADARRAMA / Punto Omega

Título original: "The Social History of Art"
Traductores: A. Tovar y F. P. Varas-Reyes
Portada: Estudio R & S
Printed in Spain


Depósito legal: M-24262-1978
ISBN: 84-335-2999-4 (Obra completa)
ISBN: 84-335-0019-8 (Vol. I)
Impreso por Unigraf, S. A. Paredes, 20
Plg. El Palomo. Fuenlabrada (Madrid)

## *CONTENIDO DE ESTE TOMO*

## IV. EDAD MEDIA



## V. RENACIMIENTO

## *PREAMBULO*

*Al presentar a los lectores de habla hispana la traducción del libro de Arnold Hauser creemos enriquecer nuestra bibliografía moderna sobre temas de arte. En efecto; se trata de una obra nueva, en la que no hay que buscar la utilidad inmediata del manual que sirve para el estudio y el repaso, sino una orientación inédita casi por completo.*

*El arte y la literatura, a partir del Paleolítico, y hasta el cine moderno, el arte de Picasso y Dalí, es considerado como el florecimiento siempre imprevisible, pero condicionado por el ambiente y por una complicada combinación de premisas económicas y sociales. Las raíces sociales del arte y de la literatura es lo que constituye el tema de esta gran síntesis.*

*Al llamarla síntesis no hemos querido sino adaptarnos al pensamiento originario del autor. Pero no se entienda bajo esa palabra algo que fuera como un compendio o resumen hecho sobre unas pocas obras fundamentales. Los problemas han sido profundamente pensados, y de largos desvelos sobre libros de historia del arte y de economía y sociología surge una especie de ciencia nueva, que arroja luz sobre el pasado intelectual de la humanidad. En la síntesis, el autor no ha intentado recogerlo todo: estudia al Greco, pero no cita a Velázquez ni a Goya, por ejemplo. Hauser se ha fijado en puntos fundamentales y ha construido un gran cuadro, con pincelada rápida y genial. En ese cuadro cabe situar los creadores y los temas que no han sido desarrollados, y una interpretación so-*

*ciológica y aun económica del arte podrá completar la síntesis con nuevas monografías.*

*El autor, hombre ante todo de nuestra época, estudia el pasado como medio de comprender el presente. El libro se va haciendo más rico, más original, más apasionante, a medida que nos acercamos a la edad contemporánea. La mitad de la obra está dedicada a los siglos XVIII y XIX, con una ojeada, que sólo lamentamos sea relativamente breve, a la actualidad. Nacido en Hungría, en 1892, Hauser estudió en Budapest, en París y, ya después de la primera guerra mundial y de una estadía de dos años en Italia, en Berlín. Se establece luego en Viena, y en 1938 se traslada a Londres. Desde 1948 es súbdito británico. Su libro ha surgido, en más amplias proporciones, del encargo de una sociología del arte que ha tiempo le hiciera Karl Mannheim. La obra apareció primero en inglés (1951) y algo más tarde en alemán (1953). Los traductores hemos tenido presentes ambos textos.*

*El éxito del libro ha sido mundial verdaderamente. La Asociación de críticos alemanes, de Berlín, le concedió el premio literario de 1953-1954, considerándolo como "una de las más importantes creaciones intelectuales de mediados de nuestro siglo". Thomas Mann, en 1952, escribió al editor norteamericano del libro lo siguiente: "Lo extenso de la erudición del autor es asombroso. A pesar de la necesidad de reducirse que le imponía la tremenda extensión del tema, más de una vez logra panoramas capitales en las descripciones de varios fenómenos con toda su complejidad y su contradicción. Su brillante estudio sobre Shakespeare y su retrato de Tolstoi, por ejemplo, están entre las mejores páginas que yo haya leído nunca sobre la compleja naturaleza del hombre de genio." La edición portuguesa (1954), la italiana (iniciada el año 1955), la holandesa y la ya anunciada en Francia, prueban este éxito extraordinario.*

*Los maestros de Arnold Hauser, directos o indirectos, los ha citado él mismo: Bergson y Simmel, el historiador del arte Max Dvorák, Wölfflin y Lanson, Goldschmidt y*

*Troeltsch, Max Weber y... el cine, al que se ha dedicado asiduamente desde los tiempos de Viena.*

*La futura historia del arte le deberá más de un concepto: con razón reclama Hauser como una conquista sólo posible en nuestro tiempo la del* Manierismo, *que él salva de la depreciación que lleva consigo el término* amaneramiento, *para rotular la época que va del Renacimiento al Barroco, y englobar así en páginas maravillosas a Cervantes, Shakespeare, Tintoretto, Bruegel...*

*Creemos que el lector de nuestra lengua nos agradecerá el esfuerzo realizado en esta edición. Los traductores confesamos haber efectuado nuestra tarea a trozos, con admiración entusiasta; siempre sin fatiga y sin cansancio. Cuando uno disiente del autor, la lucha con sus ideas y su modo de ver también es fecunda.*

LOS TRADUCTORES.

# I
# *TIEMPOS PREHISTORICOS*

## 1
## *PALEOLITICO*

### MAGIA Y NATURALISMO

La leyenda de la Edad de Oro es muy antigua. No conocemos con exactitud la razón de tipo sociológico en que se apoya la veneración por el pasado; es posible que tenga sus raíces en la solidaridad familiar y tribal o en el afán de las clases privilegiadas de basar sus prerrogativas en la herencia. Como quiera que sea, la convicción de que lo mejor tiene que ser también lo más antiguo es tan fuerte aún hoy, que muchos historiadores del arte y arqueólogos no temen falsear la historia con tal de mostrar que el estilo artístico que a ellos personalmente les resulta más sugestivo es también el más antiguo.

Unos —los que creen que el arte es un medio para dominar y subrayar la realidad— dicen que los más antiguos testimonios de la actividad artística son las representaciones estrictamente formales, que estilizan e idealizan la vida; otros —los que creen que el arte es un órgano para entregarse a la naturaleza— afirman que estos testimonios más antiguos son las representaciones naturalistas, que aprehenden y conservan las cosas en su ser natural. Dicho de otro modo: unos, siguiendo sus inclinaciones autocráticas y conservadoras, veneran como más antiguas las formas decorativas geométrico-ornamentales; otros, de acuerdo con sus tendencias liberales y

progresistas, veneran como más antiguas las formas expresivas naturalistas e imitativas [1].

Los testimonios que todavía quedan del arte primitivo demuestran de modo inequívoco, y en forma cada vez más convincente a medida que progresa la investigación, la prioridad del naturalismo. Por ello resulta cada vez más

[1] Esta antítesis constituye también el fondo de las explicaciones, fundamentales desde el punto de vista arqueológico, con las que ALOIS RIEGL (*Stilfragen*, 1893) se opone a la teoría de Semper sobre el origen del arte a partir del espíritu de la técnica. Para GOTTFRIED SEMPER (*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 1860) el arte no es más que un producto secundario de la artesanía y la síntesis de las formas decorativas que resultan de la naturaleza del material, del procedimiento de trabajarlo y de la finalidad utilitaria del objeto que se pretende producir. Riegl acentúa, por el contrario, que todo arte, incluso el decorativo, tiene un origen naturalista e imitativo, y que las formas estilizadas geométricamente no se encuentran en los comienzos de la historia del arte, sino que son un fenómeno relativamente tardío, creación de una sensibilidad artística ya muy refinada. Como resultado de sus investigaciones, Riegl contrapone a la teoría mecánica y materialista de Semper, que él califica como "traspaso del darwinismo a un campo de la vida del espíritu", su doctrina informada por la "idea de la creación artística", según la cual las formas artísticas no siguen simplemente los dictados de la materia y de los instrumentos, sino que son encontradas y alcanzadas precisamente en la lucha de la "intención artística" finalista (*Kunstwollen*) contra estas realidades materiales. Al explicar la dialéctica de lo espiritual y lo material, del contenido de expresión y del medio de expresión, de la voluntad y del soporte de esta voluntad, Riegl introduce una idea metódica de importancia decisiva para toda la teoría del arte; con ella, si no invalida la teoría de Semper, la completa de un modo esencial.

La pertenencia a uno u otro de estos dos campos divididos por su visión del mundo se manifiesta por todas partes en el pensamiento arqueológico de los diversos investigadores. ALEXANDER CONZE (*Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst*. "Actas de la Acad. de Viena", 1870, 1873; "Actas de la Acad. de Berlín", 1896; *Ursprung der bildenden Kunst*, 1897), JULIUS LANGE (*Darstellungen des Menschen in der älteren griechischen Kunst*, 1899), EMMANUEL LÖWY (*Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst*, 1900), WILHELM WUNDT (*Elemente der Völkerpsychologie*, 1912) y KARL LAMPRECHT (*Bericht über den Berliner Kongress für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1913) se inclinan todos, como conservadores académicos, a poner en relación la esencia y el comienzo del arte con los principios de la ornamentación

difícil sostener la teoría de la originariedad del arte apartado de la vida y estilizador de la realidad [2].

Pero lo más notable del naturalismo prehistórico no es que sea más antiguo que el estilo geométrico, que da la impresión de ser más primitivo, sino que muestre ya todos los estadios de evolución típicos de la historia del arte moderno. El naturalismo prehistórico no es en absoluto el fenómeno instintivo, incapaz de evolución y ahistórico, que los investigadores obsesionados por el arte formal y rigurosamente geométrico quieren presentar.

El naturalismo prehistórico es un arte que avanza desde una fidelidad lineal a la naturaleza —fidelidad en la que las formas individuales están todavía modeladas un poco rígida y laboriosamente— hasta una técnica más ágil y sugestiva, casi impresionista, y que sabe dar una forma cada vez más pictórica, instantánea y aparentemente es-

geométrica y de la funcionalidad de la artesanía. Y cuando, como Löwy, o como Conze en su última época, admiten la prioridad del naturalismo, procuran limitar la importancia de esta concesión intentando mostrar que los más importantes rasgos estilísticos del arte llamado "arcaico" (frontalidad, falta de perspectiva y de espacialidad, renuncia a la formación de grupos y a la integración de los elementos figurativos) se encuentran también en los monumentos del naturalismo primitivo. ERNST GROSSE (*Die Anfänge der Kunst,* 1894), SALOMON REINACH (*Répertoire de l'art quaternaire,* 1913; *La sculpture en Europe,* en "L'Anthropologie" V-VII, 1894-1896), HENRY BREUIL (*La Caverne d'Altamira,* 1906; *L'âge des peintures d'Altamira,* en "Revue Préhistorique", 1906, I, pp. 237-249) y sus partidarios G. H. LUQUET (*Les origines de l'art figuré,* en "Jahrbuch f. prähist. u. ethnogr. Kunst", 1926, páginas 1 ss.; *L'Art primitif,* 1930; *Le réalisme dans l'art paléolithique,* en "L'Anthropologie", 1923, XXXIII, pp. 17-48), HUGO OBERMAIER (*El hombre fósil,* 1916; *Urgeschichte der Menschheit,* 1931; *Altamira,* 1929), HERBERT KÜHN (*Kunst und Kultur der Vorzeit Europas,* 1929; *Die Kunst der Primitiven,* 1923), V. GORDON CHILDE (*Man makes Himself,* 1936) reconocen, por el contrario, sin ninguna prevención la primacía del arte naturalista y subrayan precisamente en él su falta de "arcaísmo", su tendencia hacia la absoluta naturalidad y vivacidad.

[2] En una situación dificilísima se encuentra ADAMA VAN SCHELTEMA (*Die Kunst unserer Vorzeit,* 1936), que por sus opiniones pertenece a los más atrasados arqueólogos, pero que por sus conocimientos es uno de los más competentes.

pontánea a la impresión óptica que pretende presentar. La corrección y la exactitud del dibujo alcanzan un nivel de virtuosismo tal que llegan a dominar actitudes y aspectos cada vez más difíciles, movimientos y gestos cada vez más ligeros, escorzos e intersecciones cada vez más osados. Este naturalismo no es en absoluto una fórmula fija, estacionaria, sino una forma viva y movible, que intenta reproducir la realidad con los medios más variados, y ejecuta sus tareas unas veces con la mayor destreza y otras con mínima habilidad. El estado de naturaleza instintiva y confusa ha sido ya ampliamente rebasado, pero queda todavía un largo trecho para llegar al período de civilización creador de fórmulas rígidas y fijas.

Nuestra perplejidad ante este fenómeno, que es sin duda el más extraño de toda la historia del arte, es tanto mayor cuanto que no existe paralelo alguno entre este arte prehistórico y el arte infantil o el arte de la mayor parte de las razas primitivas actuales. Los dibujos infantiles y la producción artística de las razas primitivas contemporáneas son racionales, no sensoriales; muestran lo que el niño y el artista primitivo conocen, no lo que ven realmente; no dan del objeto una visión óptica y orgánica, sino teórica y sintética; combinan la vista de frente con la vista de perfil o la vista desde lo alto, sin prescindir de nada que consideran atributo interesante del objeto, y aumentan la escala de lo que es importante biológicamente o importante como motivo, pero descuidan todo lo que no juega un papel directo en el conjunto del objeto, aunque sea por sí mismo susceptible de despertar una impresión.

Por otra parte, la característica más peculiar de los dibujos naturalistas del Paleolítico es que ofrecen la impresión visual de una manera tan directa y pura, tan libre de añadidos o restricciones intelectuales, que hasta el Impresionismo moderno apenas nos es posible encontrar un paralelo a este arte en el arte posterior. En este arte prehistórico descubrimos estudios de movimientos que nos recuerdan ya las modernas instantáneas fotográficas; esto no lo volveremos a encontrar hasta las pintu-

ras de un Degas o un Toulouse-Lautrec. Por ello, a los ojos no adiestrados por el Impresionismo estas pinturas tienen que parecerles en muchos casos mal dibujadas e incomprensibles. Los pintores del Paleolítico eran capaces todavía de ver, simplemente con los ojos, matices delicados que nosotros sólo podemos descubrir con ayuda de complicados instrumentos científicos.

Tal capacidad desaparece en el Neolítico, en el cual el hombre sustituye la inmediatez de las sensaciones por la inflexibilidad y el estatismo de los conceptos. Pero el artista del Paleolítico pinta todavía lo que está viendo realmene; no pinta nada más que lo que puede recoger en un momento determinado y en una ojeada única. El no sabe nada todavía de la heterogeneidad óptica de los varios elementos de la pintura ni de los métodos racionalistas de la composición, caracteres estilísticos que a nosotros nos son tan familiares por los dibujos infantiles y por el arte de las razas primitivas. Y, sobre todo, el artista del Paleolítico no conoce la técnica de componer un rostro con la silueta de perfil y los ojos de frente. La pintura paleolítica llega, al parecer sin lucha, a la posesión de la unidad de percepción visual conseguida por el arte moderno a costa de esfuerzos seculares; es cierto *que la pintura paleolítica mejora sus métodos*, pero no los cambia, y el dualismo de lo visible y lo no invisible, de lo visto y lo meramente conocido, le es siempre completamente ajeno.

¿Cuál era la razón y el objeto de este arte? ¿Era este arte expresión de un gozo por la existencia, gozo que impulsaba a repetirla y conservarla, o era la satisfacción del instinto de juego y del placer por la decoración, del ansia de cubrir superficies vacías con líneas y formas, con esquemas y adornos? ¿Era fruto del ocio o tenía un determinado fin práctico? ¿Debemos ver en él un juguete o una herramienta, un narcótico y un estimulante, o un arma para la lucha por el sustento? Sabemos que este arte es un arte de cazadores primitivos, que vivían en un nivel económico parasitario, improductivo, y que tenían que recoger o capturar su alimento y no creárselo

por sí mismos; un arte de hombres que, según todas las apariencias, vivían dentro de moldes sociales inestables, casi enteramente inorganizados, en pequeñas hordas aisladas, en una fase de primitivo individualismo, y que probablemente no creían en ningún dios, en ningún mundo ni vida existentes más allá de la muerte.

En esta fase de vida puramente práctica es obvio que todo girase todavía en torno a la nuda consecución del sustento. No hay nada que pueda justificar la presunción de que el arte sirviera para otro fin que para procurar directamente el alimento. Todos los indicios aluden a que este arte servía de medio a una técnica mágica y, como tal, tenía una función por entero pragmática, dirigida totalmente a inmediatos objetivos económicos. Pero esta magia no tenía sin duda nada en común con lo que nosotros entendemos por religión; nada sabía, al parecer, de oraciones, ni reverenciaba fuerzas sagradas, ni estaba relacionada con ningún género de creencias ni con ningún ser espiritual trascendente. Faltaban, por tanto, las condiciones que han sido señaladas como mínimas de una auténtica religión [3]. Era una técnica sin misterio, un mero ejercicio, un simple empleo de medios y procedimientos, que tenía tan poco que ver con misticismos o esoterismos como nuestra actitud al colocar una ratonera, abonar la tierra o tomar un hipnótico.

Las representaciones plásticas eran una parte del aparejo técnico de esa magia; eran la "trampa" en la que la caza tenía que caer; o mejor, eran la trampa con el animal capturado ya, pues la pintura era al mismo tiempo la representación y la cosa representada, era el deseo y la satisfacción del deseo a la vez. El pintor y cazador paleolítico pensaba que con la pintura poseía ya la cosa misma, pensaba que con el retrato del objeto había adquirido poder sobre el objeto; creía que el animal de la realidad sufría la misma muerte que se ejecutaba sobre el animal retratado. La representación pictórica no era en su pensamiento sino la anticipación del efecto desea-

[3] E. B. TYLOR: *Primitive Culture*, 1913, I, p. 424.

do; el acontecimiento real tenía que seguir inevitablemente a la mágica simulación; mejor todavía, estaba ya contenido en ella, puesto que el uno estaba separado de la otra nada más que por el medio supuestamente irreal del espacio y del tiempo. El arte no era, por tanto, una función simbólica, sino una acción objetivamente real, una auténtica causación. No era el pensamiento el que mataba, no era la fe la que ejecutaba el milagro; el hecho real, la imagen concreta, la caza verdadera dada a la pintura eran las que realizaban el encantamiento. Cuando el artista paleolítico pintaba un animal sobre la roca, creaba un animal verdadero. El mundo de la ficción y de la pintura, la esfera del arte y de la mera imitación, no eran todavía para él una provincia especial, diferente y separada de la realidad empírica; no enfrentaba todavía la una a la otra, sino que veía en una la continuación directa e inmediata de la otra.

El artista paleolítico adoptaba sin duda ante el arte la misma actitud del indio sioux, de que habla Lévy-Bruhl, que dijo de un investigador al que vio preparar unos bocetos: "Sé que este hombre ha metido muchos de nuestros bisontes en su libro. Yo estaba presente cuando lo hizo, y desde entonces no hemos tenido bisontes"[4]. La idea de que esta esfera del arte es continuación directa de la realidad ordinaria no desaparece nunca completamente, a pesar del predominio posterior de la intención artística, la cual se opone al mundo de la realidad. La leyenda de Pigmalión, que se enamora de la estatua que ha creado, procede de esta misma actitud mental. De ella da también testimonio el hecho de que, cuando el artista chino o japonés pinta una rama o una flor, su pintura no pretende ser una síntesis y una idealización, una reducción o una corrección de la vida, como en las obras del arte occidental, sino simplemente una rama o un capullo más del árbol real. También nos hablan de esta misma concepción las anécdotas y fábulas de artistas que

[4] LÉVY-BRUHL: *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, 1910, pág. 42.

nos relatan, por ejemplo, cómo las figuras de una pintura pasan, a través de una puerta, a un paisaje real, a la vida real. En todos estos ejemplos las fronteras entre el arte y la realidad desaparecen. En el arte de los tiempos históricos la continuidad de los dos terrenos es una ficción dentro de la ficción, mientras que en las pinturas del Paleolítico es un simple hecho y una prueba de que el arte está todavía enteramente al servicio de la vida.

Cualquier otra explicación del arte paleolítico —la que lo interpreta, por ejemplo, como una forma ornamental o expresiva— es insostenible. Hay toda una serie de datos que se oponen a tal interpretación. Sobre todo el hecho de que las pinturas estén a menudo completamente escondidas en rincones inaccesibles y totalmente oscuros de las cavernas, en los que no hubieran podido de ninguna manera ser una "decoración". También habla contra semejante explicación el hecho de su superposición a la manera de los palimpsestos, superposición que destruye de antemano toda función decorativa; esta superposición no era, sin embargo, necesaria, pues el pintor disponía de espacio suficiente. El amontonamiento de una figura sobre otra indica claramente que las pinturas no eran creadas con la intención de proporcionar a los ojos un goce estético, sino persiguiendo un propósito en el que lo más importante era que las pinturas estuviesen situadas en ciertas cavernas y en ciertas partes específicas de las cavernas, indudablemente en determinados lugares considerados como especialmente convenientes para la magia. Estas pinturas no podían tener, pues, una intención ornamental, ni responder a necesidades de expresión o comunicación estéticas, puesto que eran ocultas en vez de ser expuestas a la contemplación.

Como se ha hecho notar, hay, efectivamente, dos motivos diferentes de los que derivan las obras de arte: unas se crean simplemente para que existan; otras, para que sean vistas [5]. El arte religioso, creado exclusivamente para

[5] WALTER BENJAMIN: *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, en "Zeitschr. f. Sozialforsch.", 1936, V, p. 45.

honrar a Dios, y, más o menos, toda obra de arte destinada a aliviar el peso que gravita sobre el corazón del artista, comparten con el arte mágico del Paleolítico esta tendencia a operar de manera oculta. El artista paleolítico, que estaba interesado únicamente en la eficacia de la magia, seguramente sentiría una cierta satisfacción estética en su labor, por más que considerase la cualidad estética simplemente como medio para un fin práctico. La relación entre mímica y magia en las danzas culturales de los pueblos primitivos refleja más claramente aún este hecho. Así como, en estas danzas, el placer de la ficción y la imitación está difundido con la finalidad mágica, también el pintor prehistórico pintaría los animales en sus actitudes características con gusto y satisfacción, a pesar de su entrega al propósito mágico de la pintura.

La mejor prueba de que este arte perseguía un efecto mágico y no estético, al menos en su propósito consciente, está en que en estas pinturas los animales se representaban frecuentemente atravesados con lanzas y flechas, o eran atacados con tales armas una vez terminada la obra pictórica. Indudablemente se trataba de una muerte en efigie. Y que el arte paleolítico estaba en conexión con acciones mágicas lo prueba, finalmente, la representación de figuras humanas disfrazadas de animales, la mayoría de las cuales se ocupa indiscutiblemente de ejecutar danzas mágico-mímicas. En estas pinturas, sobre todo en las de Trois-Frères, encontramos reunidas máscaras de animales combinados, que serían por completo inexplicables sin una intención mágica[6]. La relación de las pinturas paleolíticas con la magia nos ayuda también excelentemente a explicar el naturalismo de este arte. Una representación cuyo fin era crear un doble del modelo —es decir, no simplemente indicar, imitar, simular, sino literalmente sustituir, ocupar el lugar del modelo— no podía

[6] Para la explicación del arte paleolítico como magia, confrontar H. OBERMAIER en *Reallexikon der Vorgeschichte*, 1926, VII, página 145, y *Altamira*, pp. 19-20; H. OBERMAIER-H. KÜHN: *Bushman Art*. 1930, p. 57; H. KÜHN: *Kunst und Kultur der Vorzeit*, páginas 457-75; M. C. BURKITT: *Prehistory*, pp. 309-13.

ser sino naturalista. El animal que estaba destinado a ser conjurado en la vida real tenía que aparecer como el doble del animal representado; pero sólo podía presentarse así si la reproducción era fiel y natural. Era justamente el propósito mágico de este arte el que le forzaba a ser naturalista. La pintura que no ofrecía una semejanza con su modelo era no solamente imperfecta, sino irreal, no tenía sentido y estaba desprovista de objeto.

Se supone que la era mágica, la primera de la que conocemos obras de arte, fue precedida de un estadio premágico [7]. La era de pleno desarrollo de la magia, con su ritual fijo y su técnica de conjunto ya cristalizada en fórmulas, tuvo que ser preparada por una época de actividad irregular, vacilante, de mera experimentación. Las fórmulas mágicas debieron demostrar su propia efectividad antes de ser sistematizadas; no pueden haber sido simplemente el resultado de una especulación; tienen que haber sido encontradas de un modo indirecto y desarrolladas paso a paso. El hombre descubría probablemente de una manera casual la relación existente entre el original y la reproducción, pero este descubrimiento debió de producir en él un efecto avasallador. Tal vez la magia, con su principio de la dependencia mutua de las cosas similares, brotó de esta experiencia. Pero, de cualquier modo, las dos ideas básicas que, como se ha observado [8] son las condiciones previas del arte —la idea de la semejanza, de la imitación, y la idea de la causación, de la producción de algo de la nada, de la posibilidad de la creación—, pueden haberse desarrollado en la era de las experiencias y los descubrimientos premágicos. Las siluetas de manos que han sido encontradas, en muchos lugares, cerca de las cuevas con pinturas, y que evidentemente han sido realizadas "calcando" la mano, dieron probablemente por vez primera al hombre la idea de la creación —del *poiein*— y le sugirieron la posibilidad de que algo inanimado y artificial podía ser en todo semejante al ori-

[7] ALFRED VIERKANDT: *Die Anfänge der Kunst*, en "Globus", 1907; K. BETH: *Religion und Magie*, 2.ª ed., 1927.

[8] G. H. LUQUET: *Les origines de l'art figuré*, en "Ipek", 1926.

ginal viviente y auténtico. Desde luego este mero juego no tuvo nada que ver al principio ni con el arte ni con la magia; después se convirtió, en primer lugar, en un instrumento de magia; y sólo así pudo más tarde llegar a ser una forma de arte.

El hiato entre estas huellas de manos y las primeras representaciones de animales de la Edad de Piedra es tan inmenso, y es tan total la falta de testimonios de una transición entre las dos, que apenas podemos presumir la existencia de un desarrollo continuo y directo desde las formas del simple juego a las formas artísticas; por ello tenemos que inferir la existencia de un eslabón de conexión, y con toda probabilidad este eslabón fue la función mágica de la imagen. Pero incluso estas formas recreativas, premágicas, tenían una tendencia naturalista, de imitación de la realidad, aunque fuese una imitación mecánica, y de ninguna manera pueden ser consideradas como expresión de un principio decorativo abstracto.

## 2

## *NEOLITICO*

### ANIMISMO Y GEOMETRISMO

El estilo naturalista se mantiene hasta el fin del Paleolítico, es decir, durante un período de muchos milenios. Hasta la transición del Paleolítico al Neolítico no aparece cambio alguno —el primer cambio de estilo de la historia del arte—. Ahora, por vez primera, la actitud naturalista, abierta a las sensaciones y a la experiencia, se transforma en una intención artística geométricamente estilizada, cerrada a la riqueza de la realidad empírica. En lugar de las minuciosas representaciones fieles a la naturaleza, plenas de cariño y paciencia para los detalles del modelo correspondiente, encontramos por todas partes signos ideográficos, esquemáticos y convencionales, que indican más que reproducen el objeto. En lugar de la anterior plenitud de la vida concreta, el arte tiende ahora a fijar la idea, el concepto, la sustancia de las cosas, es decir a crear símbolos en vez de imágenes.

Los dibujos rupestres del Neolítico interpretan la figura humana por medio de dos o tres simples formas geométricas: por ejemplo, mediante una recta vertical para el tronco y dos semicírculos, vueltos el uno hacia arriba y el otro hacia abajo, para los brazos y las piernas. Los menhires, en los cuales se ha querido ver retratos abreviados de los muertos, muestran en su plástica [9] la misma avanzada abstracción. Sobre la lápida plana de estas "tumbas", la cabeza, que no guarda con la naturaleza ni siquiera la mínima semejanza de la redondez, está separada del tronco, es decir, de la parte oblonga de la piedra

[9] CARL SCHUCHHARDT: *Alteuropa*, 1926, p. 62.

misma, sólo por una línea; los ojos están indicados por dos puntos; la nariz se encuentra unida a la boca o a las cejas formando una sola figura geométrica. Un hombre se caracteriza por la adición de armas; una mujer, por la de dos hemisferios para los senos.

El cambio de estilo que conduce a estas formas de arte completamente abstractas depende de un giro general de la cultura, que representa quizá el corte más profundo que ha existido en la historia de la humanidad. Con él se transforman tan profundamente el contorno material y la constitución interna del hombre prehistórico, que todo lo que antecede inmediatamente parece algo meramente animal e instintivo, y todo lo que ocurre con posterioridad a él se presenta como una evolución continuada y consciente de su finalidad. El paso revolucionario y decisivo consiste, en esencia, en que, en lo sucesivo, el hombre, en vez de alimentarse parasitariamente de los dones de la naturaleza, en vez de recolectar o capturar su alimento, se lo produce. Con la domesticación de animales y el cultivo de plantas, con la ganadería y la agricultura, el hombre comienza su marcha triunfal sobre la naturaleza y se independiza más o menos de la veleidad del destino, del azar y la casualidad. Comienza la era de la previsión organizada de la vida; el hombre empieza a trabajar y a economizar; se crea para sí una provisión de alimentos, practica la previsión, perfecciona las formas primitivas del capital. Con estos rudimentos —posesión de tierra roturada, de animales domesticados, de herramientas y provisiones alimenticias— comienza también la diferenciación de la sociedad en estratos y clases, en privilegiados y oprimidos, explotadores y explotados. Se establece la organización del trabajo, el reparto de funciones, la especialización en los oficios. Ganadería y cultivo, producción primaria y artesanía, industrias especializadas y domésticas, trabajo masculino y femenino, cultivo y defensa del campo se van separando gradualmente.

Con la transición de la etapa de los recolectores y cazadores a la de los ganaderos y colonos se transforma no sólo el contenido, sino también el ritmo mismo de la vida.

Las hordas nómadas se convierten en comunidades sedentarias; los grupos sociales invertebrados y desintegrados se organizan como comunidades cerradas, que han llegado a ser tales por obra del mismo sedentarismo. V. Gordon Childe nos advierte con razón que no debemos considerar este giro hacia el sedentarismo como algo demasiado nuevo, y piensa que, de una parte, también el cazador paleolítico habitó la misma cueva durante generaciones enteras, y que, de otra, la economía agrícola y la ganadería estaban relacionadas al principio con el cambio periódico de asentamiento, ya que los campos y pastos se agotaban tras un tiempo determinado [10]. No debe olvidarse, sin embargo, que, en primer lugar, el agotamiento del suelo se hacía cada vez más raro con el mejoramiento de las técnicas de cultivo, y que, en segundo lugar, el agricultor y el ganadero, fuese largo o corto el tiempo que permaneciesen en el mismo lugar, por fuerza debían tener con su vivienda, con el trozo de tierra de cuyo producto vivían, una relación completamente distinta de la del cazador nómada, aunque también éste volviera siempre a su cueva.

Con esta vinculación a la tierra se desarrolló un estilo de vida completamente distinto de la existencia inquieta, errabunda y pirática del Paleolítico. En contraste con la irregularidad anárquica de la recolección y la caza, la nueva forma de economía trajo cierta estabilidad a la organización de la vida. En lugar de la economía sin plan, producto de la rapiña, del vivir al día y de hacer pasar todo de la mano a la boca, aparece una economía previsora de las diferentes eventualidades, sistemática, regulada con anticipación, a largo plazo; del estadio de desintegración social y de anarquía se avanzan hacia la cooperación; del "estadio de la búsqueda individual del alimento" [11] se pasa a una comunidad laboral colectiva, aunque todavía no propiamente comunista, a una sociedad con intereses, tareas y empresas comunes; del estado de relaciones de

[10] V. GORDON CHILDE: *Man Makes Himself*, p. 80.

[11] KARL BÜCHER: *Die Entstehung der Volkswirtschaft*, I, 1919, página 27.

dominio no reguladas, los diversos grupos evolucionan hacia una comunidad dirigida, más o menos centralizada, más o menos unitariamente dirigida; desde una vida descentrada, sin instituciones organizadas, se llega a una existencia que se desarrolla en torno a la casa y la granja, la gleba y el prado, la colonia y el santuario.

Ritos y cultos sustituyen a la magia y a la hechicería. El Paleolítico constituyó una fase dentro de la carencia de cultos; el hombre estaba lleno de temor a la muerte y de miedo al hambre; pretendía protegerse contra el enemigo y la miseria, contra el dolor y la muerte, por medio de prácticas mágicas, pero no relacionaba la felicidad o la desgracia que pudieran alcanzarle con ningún poder que estuviese más allá de los puros acontecimientos. Hasta que no se llega a la cultura del agricultor y el ganadero, el hombre no comienza a sentir que su destino pende de fuerzas inteligentes. Con la conciencia de depender del tiempo favorable o desfavorable, de la lluvia y de la luz del sol, del rayo y el granizo, de la peste y la sequía, de la prosperidad y la esterilidad de la tierra, de la abundancia y la escasez de los animales cazados en las redes, surge la idea de toda clase de demonios y espíritus benéficos y maléficos que reparten bendiciones y maldiciones, surge la idea de lo desconocido y lo misterioso, de los poderes sobrehumanos y de los monstruos, de lo suprahumano y lo numinoso. El mundo se divide en dos mitades, y el hombre se ve a sí mismo igualmente escindido. El estadio cultural del animismo, de la adoración de los espíritus, de la fe en las almas y del culto a los muertos ha llegado ya. Pero con la fe y el culto surge también la necesidad de ídolos, amuletos, símbolos sagrados, ofrendas votivas, oblaciones y monumentos funerarios. Sobreviene la separación entre un arte sagrado y otro profano, entre el arte religioso y representativo y el arte mundano y decorativo. Encontramos, de una parte, restos de ídolos y de un arte sepulcral sagrado, y, de otra, una cerámica profana con formas decorativas brotadas en gran medida —como Semper quería— del espíritu de la artesanía y de su técnica.

El animismo divide el mundo en una realidad y una suprarrealidad, en un mundo fenoménico visible y un mundo espiritual invisible, en un cuerpo mortal y un alma inmortal. Los usos y ritos funerarios no dejan duda alguna de que el hombre del Neolítico comenzó ya a figurarse el alma como una sustancia que se separaba del cuerpo. La visión que la magia tiene del mundo es monística; ve la realidad en forma de un conglomerado simple, de un continuo ininterrumpido y coherente; el animismo, en cambio, es dualista y funda su conocimiento y su fe en un sistema de dos mundos. La magia es sensualista y se adhiere a lo concreto; el animismo es dualista y se inclina a la abstracción. En una, el pensamiento está dirigido a la vida de este mundo; en el otro, a la vida del mundo del más allá. Este es, principalmente, el motivo de que el arte del Paleolítico reproduzca las cosas de manera fiel a la vida y a la realidad, y el arte del Neolítico, por el contrario, contraponga a la común realidad empírica un trasmundo idealizado y estilizado [12].

Pero con esto comienza también el proceso de intelectualización y racionalización del arte: la sustitución de las imágenes y formas concretas por signos y símbolos, abstracciones y abreviaturas, tipos generales y signos convencionales; la suplantación de los fenómenos y experiencias directos por pensamientos e interpretaciones, arreglos y formas, acentuaciones y exageraciones, distorsiones y desnaturalizaciones. La obra de arte ya no es sólo una representación del objeto, sino también una representación conceptual; no es sólo una imagen del recuerdo, sino también una alegoría. Dicho con otras palabras: los elementos no sensoriales y conceptuales de las representaciones desalojan a los elementos sensitivos e irracionales. Y así el retrato se transforma gradualmente en un signo pictográfico; la plenitud de las imágenes pasa a ser una taquigrafía sin imagen alguna o pobre en ellas.

En último análisis, dos factores determinan el cambio

[12] La contraposición entre la imagen mágica y la imagen animista del mundo en relación con el arte la ha tratado extensamente HERBERT KÜHN en su *Kunst und Kultur der Vorzeit*, 1929.

de estilo del Neolítico: uno es el paso de la economía parasitaria, meramente consumidora, del cazador y recolector, a la economía constructiva y productora del ganadero y agricultor; el otro es la sustitución de la imagen monística del mundo, propia de la magia, por el sentimiento dualístico de la vida, propio del animismo, es decir, por una concepción del mundo que está condicionada por el nuevo tipo de economía. El pintor paleolítico era cazador y debía, como tal, ser un buen observador; debía conocer los animales y sus características, sus habituales paradas y sus emigraciones a través de las más leves huellas y rastros; debía tener una vista aguda para distinguir semejanzas y diferencias, un oído fino para los signos y sonidos; todos sus sentidos debían estar referidos a lo exterior, vueltos a la realidad concreta. La misma actitud y las mismas cualidades se ponen de relieve también en el arte naturalista. El agricultor neolítico, en cambio, no necesita ya la vista aguda del cazador; su capacidad sensitiva y sus dotes de observación se atrofian; son otras disposiciones, sobre todo la capacidad para la abstracción y para el pensamiento racional, las que se manifiestan tanto en su sistema de producción económica como en su arte formalista, estrictamente concentrado y estilizado.

La diferencia esencial entre este arte y el arte naturalista imitativo está en que el primero representa la realidad, no como la imagen continua de una esencia homogénea, sino como la *confrontación* entre dos mundos. Se opone con su voluntad formalista a la ordinaria apariencia de las cosas; ya no es el imitador de la Naturaleza, sino su antagonista; no añade a la realidad una continuación, sino opone a ella una figura autónoma. Fue el dualismo, que había surgido con el credo animista, y que desde entonces se ha expresado repetidamente en cien sistemas filosóficos, el que se manifestó en esta oposición entre idea y realidad, espíritu y cuerpo, alma y forma. Este dualismo no es ya en adelante separable del concepto del arte. Los momentos antitéticos de este antagonismo pueden, de tiempo en tiempo, llegar a un equilibrio; pero su tensión

es perceptible en todos los períodos estilísticos del arte occidental, tanto en los rigoristamente formales como en los naturalistas.

En el Neolítico el estilo formalista, geométrico-ornamental, adquiere un dominio tan permanente e indiscutible como no lo ha tenido después ningún movimiento artístico en los tiempos históricos, o al menos como nunca después lo ha alcanzado el mismo rigorismo formal. Si prescindimos del arte creto-micénico, este estilo domina en su totalidad los períodos culturales de las edades del bronce y del hierro del Antiguo Oriente y de la Grecia arcaica, es decir, *toda una era universal, que se extiende aproximadamente desde el 5000 hasta el 500 antes de Cristo.* En relación con este período de tiempo, todos los períodos estilísticos posteriores parecen efímeros y, especialmente, todos los geometrismos y clasicismos parecen meros episodios. Pero ¿qué determinó el largo predominio de esta concepción artística tan estrechamente dominada por el principio de las formas abstractas? ¿Cómo pudo sobrevivir a tan distintos sistemas políticos, económicos y sociales? A la concepción artística del período dominado por el estilo geométrico, concepción uniforme, al fin y al cabo, corresponde, a pesar de la existencia de diferencias individuales, una característica sociológica uniforme que *domina decisivamente toda la era: es la tendencia a una* organización severa y conservadora de la economía, a *una forma autocrática de gobierno y a una* perspectiva hierática del conjunto de la sociedad, impregnada del culto y la religión; esta tendencia se opone tanto a la existencia desorganizada, primitiva e individualista de las hordas de cazadores, como a la vida social de las antiguas y modernas burguesías, vida social diferenciada, conscientemente individualista, dominada por la idea de la competencia.

El sentimiento de la vida de las comunidades parásitas de cazadores, que ganaban su existencia día a día, era dinámico y anárquico, y, en correspondencia, su arte estaba también dedicado a la expansión, a la extensión y diferenciación de la experiencia. En cambio, el concepto

del mundo de las comunidades de labradores, que se esfuerzan por conservar y asegurar los medios de producción, es estático y tradicionalista y sus formas de vida son impersonales y estacionarias; las formas de arte que corresponden a estas formas de vida son convencionales e invariables. Nada más natural que, con los métodos de trabajo esencialmente colectivos y tradicionales de las sociedades de agricultores, se desarrollan en todos los territorios de la vida cultural formas estables, firmes y carentes de elasticidad. Hörnes destaca ya el tenaz conservadurismo que "es peculiar tanto del estilo como de la economía de las clases inferiores campesinas"[13]; y Gordon Childe alude, al caracterizar este espíritu, al curioso fenómeno de que todas las vasijas de una aldea neolítica son iguales[14]. La cultura rural de las comunidades campesinas, que se desarrolla lejos de la fluctuante vida económica de las ciudades, permanece fiel a las formas de vida estrechamente reguladas y transmitidas de generación en generación, y manifiesta todavía en el arte rural de los tiempos modernos rasgos formalistas comunes con el estilo geométrico prehistórico.

El cambio estilístico del naturalismo paleolítico al geometrismo neolítico no se realiza por completo sin pasos intermedios. Ya en el período floreciente del estilo naturalista encontramos, junto a la dirección, tendente al "impresionismo", del sur de Francia y el norte de España, un grupo español de pinturas que tienen un carácter más expresionista que impresionista. Los creadores de estas obras parecen haber dedicado toda su atención a los movimientos corporales y a su dinámica, y, para darles una expresión más intensiva y sugestiva, deforman intencionadamente las proporciones de los miembros, dibujan caricaturescamente piernas alargadas, talles increíblemente esbeltos, brazos desfigurados y articulaciones descoyuntadas.

No obstante, ni este expresionismo, ni tampoco el de

13 H. HÖRNES-O. MENGHIN: *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*, 3.ª edición, 1925, p. 90.
14 V. GORDON CHILDE: *op. cit.*, p. 109.

tiempos posteriores, representan una intención artística opuesta por principio al naturalismo. El énfasis exagerado y los rasgos simplificados a través de esta exageración ofrecen simplemente a la estilización y esquematización un punto de partida más conveniente que las proporciones y formas completamente correctas. La verdadera transición al geometrismo neolítico la constituye aquella gradual simplificación y estereotipación de los contornos que Henri Breuil establece en la última fase del desarrollo paleolítico, y que designa como la "convencionalización" de las formas naturalistas [15]. Breuil describe un proceso a través del cual se va viendo cómo los dibujos naturalistas son ejecutados cada vez más descuidadamente, se vuelven cada vez más abstractos, más rígidos y estilizados, y basa en esta observación su teoría de que el origen de las formas geométricas se encuentra en el naturalismo. Este proceso, si interiormente pudo desarrollarse sin solución de continuidad, no pudo ser independiente de las circunstancias externas. La esquematización sigue dos direcciones: una persigue el hallazgo de formas inequívocas y fácilmente comprensibles; otra, la creación de simples formas decorativas agradables. Y así, al final del Paleolítico encontramos desarrolladas ya las tres formas básicas de representación plástica: la *imitativa*, la *informativa* y la *decorativa;* con otras palabras: el retrato naturalista, el signo pictográfico y la ornamentación abstracta.

Las formas de transición entre el naturalismo y el geometrismo corresponden a la etapa intermedia que va de la economía de simple ocupación a la economía productiva. Los principios de la agricultura y la ganadería se desarrollaron ya probablemente en determinadas tribus de cazadores a partir de la conservación de tubérculos y de la cría de animales favoritos, quizá más tarde animales totem [16]. El cambio, por tanto, no representa, ni en el arte

15 HENRI BREUIL: *Stylisation des dessins à l'âge du renne*, en "L'Anthropologie", 1906, VIII, pp. 125 ss. Cf. M. C. BURKITT: *The Old Stone Age*, pp. 170-73.

16 HEINRICH SCHURTZ: *Die Anfänge des Landbesitzes*, en "Zeitschr. f. Sozialwiss.", III, 1900.

ni en la economía, una revolución súbita, sino que ha sido en uno y en otra más bien una transformación gradual.

Entre los fenómenos de transición de ambos campos habrá existido, sin duda, la misma dependencia que entre la vida del cazador parásito y el naturalismo, por una parte, y la existencia del labrador productor y el geometrismo, por otra. Por lo demás, en la historia social y económica de los pueblos primitivos actuales existe una analogía que permite deducir que esta interdependencia es típica. Los bosquimanos, que son, como el hombre paleolítico, nómadas y cazadores, permanecen estacionados en la fase de la "búsqueda individual del alimento", no conocen la cooperación social, no creen en espíritus o demonios, están entregados a la burda hechicería y a la magia y producen un arte naturalista sorprendentemente parecido a la pintura paleolítica. Los negros de la costa occidental africana, en cambio, que practican la agricultura productiva, viven en aldeas comunales y creen en el animismo, son estrechamente formalistas y tienen un arte abstracto rígidamente geométrico como el hombre neolítico [17].

Sobre las condiciones sociales y económicas de estos estilos no se podrá afirmar concretamente apenas otra cosa que lo siguiente: el naturalismo está en relación con formas de vida individualistas, anárquicas, con cierta falta de tradición, con una carencia de firmes convenciones y con una idea del cosmos puramente mundana, no trascendente; el geometrismo, por el contrario, está en conexión con una tendencia a la organización unitaria, con instituciones permanentes y con una visión del mundo orientada, en líneas generales, al más allá. Todo lo que sobrepase la mera constatación de estas relaciones se apoya en su mayor parte en equívocos. Tales conceptos equivocadamente aplicados desvirtúan también la correlación que Wilhelm

17 Cf. H. OBERMAIER-H. KÜHN: *Bushman Art*, 1930; H. KÜHN: *Die Kunst der Primitiven*, 1923; HERBERT READ: *Art and Society*, 1936; I. ADAM: *Primitive Art*, 1940.

Hausenstein[18] pretende establecer entre el estilo geométrico y la economía comunista de las primitivas "democracias agrarias". Hausenstein constata en ambos fenómenos una tendencia autoritaria, igualitaria y planificadora; sin embargo, no advierte que estos conceptos no tienen la misma significación en el terreno del arte que en el de la sociedad, y que, aun tomando los conceptos tan ampliamente, pueden relacionarse, por un lado, el mismo estilo con muy distintas formas sociales, y, por otro, el mismo sistema social con los más distintos estilos artísticos. Lo que, *en sentido político*, se *entiende* por "*autoritario*", puede ser aplicado lo mismo a órdenes sociales autocráticos que socialistas, feudales que comunistas. Los límites del estilo geométrico son, por el contrario, mucho más estrechos; el arte de las culturas autocráticas, y mucho menos el del socialismo, nunca ha abarcado totalmente estos límites.

También el concepto de "igualdad" es más estrecho en relación con la sociedad que en relación con el arte. Desde el punto de vista político-social este concepto está en oposición a principios autocráticos de cualquier orden; pero en el terreno del arte, donde puede tener simplemente el sentido de suprapersonal y antiindividual, es compatible con los más distintos órdenes sociales y precisamente corresponde en grado mínimo al espíritu de la democracia y del socialismo. Entre la "planificación" artística y la social, finalmente, no existe desde luego ninguna relación directa. La planificación entendida como exclusión de la competencia libre e incontrolada en el campo de la economía y la sociedad, y entendida como la estricta y disciplinada ejecución de un proyecto artístico, elaborado hasta en sus mínimos detalles, pueden a lo sumo colocarse en una relación metafórica; en sí representan dos principios completamente distintos. Por ello es perfectamente concebible que en una economía y en una sociedad plani-

18 WILHELM HAUSENSTEIN: *Bild und Gemeinschaft*, 1920; apareció primero bajo el título de *Versuch einer Soziologie der bildenden Kunst*, en "Arch. f. Sozialwis. u. Sozialpolit.", vol. 36, 1913.

ficadas se imponga un arte libre de formalismos, que se recree en formas individuales e improvisadas. Apenas hay peligro más grave que tales equívocos para la interpretación sociológica de las estructuras espirituales; y ninguno hay, desde luego, del que sea víctima tan frecuentemente. Nada hay más fácil que establecer sorprendentes interdependencias entre los distintos estilos artísticos y las formas sociales predominantes, interdependencias que, en último término, se apoyan en una metáfora; y nada es más tentador que presumir con tan osadas analogías. Pero, para la verdad, son caídas tan fatales como aquellas falacias que Bacon enumera, y merecen, como *idola aequivocationis*, ser incluidas en su lista de peligros.

3

# *EL ARTISTA COMO MAGO Y SACERDOTE*

## EL ARTE COMO PROFESION Y LABOR DOMESTICA

Los creadores de las pinturas de animales del Paleolítico eran, según todas las apariencias, cazadores "profesionales" —esto se puede inferir casi con seguridad de su íntimo conocimiento de los animales—, y no es probable que, como "artistas" o como quiera que fueran considerados, estuviesen totalmente exentos de la obligación de procurarse el alimento [19]. Ciertos signos, sin embargo, indican claramente que se había introducido ya entonces una separación de oficios, aunque tal vez sólo en este terreno todavía. Si la representación de animales ha tendido positivamente —como nosotros admitimos— a una finalidad mágica, apenas puede dudarse de que a las personas capaces de realizar tales obras se les considerase al mismo tiempo dotadas de un poder mágico y se les reverenciara como hechiceros; con esta consideración pudo ir aneja indudablemente una cierta posición especial y al menos la liberación parcial de la obligación de buscar el alimento.

Por lo demás, de la técnica adelantada de las pinturas paleolíticas se deduce también que éstas no provienen de aficionados, sino de especialistas preparados, los cuales han gastado una parte importante de su vida en el aprendizaje y la práctica de su arte, y constituyen de por sí una clase profesional. Los numerosos "bocetos", "diseños" y "dibujos escolares" corregidos que se han encontrado junto al resto de las pinturas permiten colegir la existen-

[19] Cf. FR. M. HEICHELHEIM: *Wirtschaftsgeschichte des Altertums*, 1938, pp. 23-24.

cia de una especie de ejercicio artístico especializado, con escuelas, maestros, tendencias locales y tradiciones [20]. Según esto, el artista-mago parece haber sido el primer representante de la especialización y de la división del trabajo. En todo caso, junto al mago vulgar y al artista-mago aparece el médico-brujo, que se destaca de la masa indiferenciada, y, como poseedor de dones especiales, es el precursor del sacerdote propiamente dicho. Este se distinguirá de los demás por su pretensión de poseer especiales habilidades y conocimientos, por una especie de carisma, y se sustraerá a todo trabajo ordinario.

Pero la liberación parcial que de la búsqueda directa del alimento se hace en favor de una clase social habla también de la relativa mejoría de las condiciones vitales y significa que el grupo puede permitirse ya el lujo de la existencia de ociosos. Con referencia a las condiciones de vida, que todavía dependen por completo de la preocupación por el sustento, tiene plena validez la doctrina de la productividad artística de la riqueza. En esta etapa de desarrollo, la existencia de obras de arte es, efectivamente, signo de una cierta superfluidad de medios de subsistencia y de una relativa liberación de la búsqueda inmediata del alimento. Pero ello no puede aplicarse sin más a condiciones de vida más desarrolladas, pues, aunque sea cierto el hecho de que la existencia de pintores y escultores implica necesariamente una cierta superfluidad material que la sociedad debe estar dispuesta a compartir con estos especialistas "improductivos", este principio no debe de ninguna manera ser aplicado en el sentido en que lo entiende la primitiva sociología, que hace simplemente coincidir los períodos de florecimiento artístico con los períodos de prosperidad económica.

Al separarse el arte sagrado del arte profano, la actividad artística debió de pasar en el Neolítico a manos de dos grupos diferentes. Las tareas del arte sepulcral y de la escultura de ídolos, así como la ejecución de las danzas

20 H. OBERMAIER: *Urgeschichte der Menschheit*, 1931, p. 209; M. C. BURKITT: *The Old Stone Age*, pp. 215-16.

cultuales, que fue el arte predominante en la época del animismo —si está permitido aplicar los resultados de la investigación antropológica a la prehistoria—, estuvieron exclusivamente confiadas a los hombres, sobre todo a los magos y sacerdotes [21]. El arte profano, por el contrario, que estaba limitado a la mera artesanía y tenía que desarrollar simplemente cometidos decorativos, es posible que se dejase por completo en manos de las mujeres y constituyese así una parte de la industria doméstica. Hörnes relaciona el carácter geométrico del arte neolítico con el elemento femenino. "El estilo geométrico es, ante todo, *un estilo femenino; tiene un carácter femenino* y lleva al mismo tiempo la huella de la disciplina y la domesticación" [22]. La observación en sí puede ser acertada, pero la explicación se apoya en un equívoco. "La ornamentación geométrica —dice en otro lugar— parece más adecuada al *espíritu de la mujer —doméstico, cicateramente amante* del orden y a la par supersticiosamente previsor— que al espíritu del hombre. Contemplada desde el punto de vista meramente estético, esta ornamentación es una forma artística nimia, sin espíritu y ligada a ciertos límites, a *pesar de su lujo de colorido; pero, en su limitación,* es sana y eficaz. Por la laboriosidad y el adorno exterior es atractiva; es la expresión del espíritu femenino en el arte" [23]. Desde luego, si uno quiere expresarse en esta forma metafórica, el estilo geométrico puede relacionarse lo mismo con el vigor y la disciplina, con el espíritu masculino, ascético y dominante.

La absorción parcial del arte por la industria doméstica y por las labores caseras, es decir, la fusión de la actividad artística con otros trabajos, significa, desde el punto de vista de la división del trabajo y la diferenciación de los oficios, un retroceso. Pues ahora se realiza un reparto de funciones a lo sumo entre sexos, pero no entre clases profesionales. Las civilizaciones agrícolas, si bien en general promueven también la especialización, hacen desapa-

21 HÖRNES-MENGHIN: *op. cit.*, p. 574.
22 *Ibid.*, p. 108.
23 *Ibid.*, p. 40.

recer por el momento las clases profesionales artísticas. Este cambio se realiza tanto más implacablemente cuanto que no sólo aquellas ramas de la actividad artística que desarrolla la mujer, sino también aquéllas que se reserva el hombre, se ejercen como ocupación secundaria. Es cierto que en este período toda actividad artesana —con la excepción, tal vez, del arte de la forja de armas— es una "ocupación secundaria" [24]; pero no debe olvidarse que la actividad artística, en oposición a cualquier otra labor manual, tiene tras sí un desarrollo propio ya, y sólo ahora se convierte más o menos en una ocupación de aficionados ociosos.

Es difícil decir si la simplificación y esquematización de las formas es la causa de la desaparición de la clase artística independiente o es su consecuencia. Ciertamente, el estilo geométrico, con sus motivos simples y convencionales, no requiere ninguna aptitud específica ni una sólida preparación, como lo requiere el naturalista; el *dilettantismo,* que el estilo geométrico hace posible, contribuye indiscutiblemente en buen grado al empobrecimiento de las formas artísticas.

La agricultura y la ganadería traen consigo largos períodos de ocio. El trabajo agrícola está limitado a determinadas estaciones del año; el invierno es largo y sin ocupación específica. El arte neolítico tiene carácter de "arte rural", no sólo porque sus formas impersonales y tendentes a lo tradicional corresponden al espíritu conservador y convencional de los agricultores, sino también porque es el producto de este ocio. Pero el arte neolítico no es en manera alguna un "arte popular" al modo del arte rural moderno; por lo menos no lo es mientras la diferenciación de las sociedades agrícolas en clases sociales no aparezca consumada, pues, como se ha dicho, un arte popular sólo tiene sentido como oposición a un "arte señorial". Por el contrario, el arte de una masa de gente que todavía no se ha dividido en "clases dominantes y clases servidoras, clase alta, exigente, y clases bajas,

[24] FR. M. HEICHELHEIM: *op. cit.*, pp. 82-83.

humildes", no puede calificarse de "arte popular", ya que no existe otro fuera de él[25]. Y él —el arte rural del Neolítico— ya no es un "arte popular" después que esta diferenciación se ha consumado, pues las obras del arte plástico son entonces destinadas a la aristocracia poseedora, y son elaboradas en la mayor parte por esta clase, es decir, por sus mujeres. Cuando Penélope se sienta en el telar junto a sus criadas, es todavía, hasta cierto punto, la rica labradora y la heredera del arte femenino del Neolítico. El trabajo manual, que más tarde se juzga degradante, es todavía aquí, al menos en cuanto es desempeñado por mujeres y como labor doméstica, completamente honorable.

Las obras de arte de los tiempos prehistóricos tienen una significación de especial interés para la sociología del arte, y esto no sólo ciertamente porque dependen en gran medida de las condiciones sociales, sino porque nos dejan ver de manera más clara que el arte de épocas posteriores, la relación existente entre los moldes sociales y las formas artísticas. No hay en toda la historia del arte ningún ejemplo que haga resaltar más agudamente la conexión existente entre un cambio estilístico y el simultáneo cambio de las circunstancias económicas y sociales, que el tránsito del Paleolítico al Neolítico. Las culturas prehistóricas *muestran la huella de su procedencia de las condiciones de existencia social más claramente que las culturas* posteriores, en las que las formas heredadas de tiempos anteriores y en parte ya osificadas se amalgaman, a veces de manera inextricable, con las nuevas y todavía vivas. Cuanto más desarrollada está la etapa cuyo arte examinamos, más complicada es la trama de las relaciones y más impenetrable es el fondo social con el que está en conexión. Cuanto mayor es la antigüedad de un arte, de un estilo, de un género, más largos son los períodos de tiempo durante los cuales la evolución se desarrolla según leyes propias, inmanentes, no "turbadas" por causas exteriores; y cuanto más largas son estas fases autónomas

25. HÖRNES-MENCHIN: *op. cit.*, p. 580.

de la evolución, más difícil es interpretar sociológicamente los diversos elementos del complejo de formas en cuestión.

Así, por no ir más lejos, en la era inmediatamente siguiente al Neolítico, en la que las culturas campesinas se transformaron en culturas urbanas más dinámicas, sostenidas por la industria y el comercio, aparece una estructura tan relativamente complicada, que no es posible una interpretación sociológica satisfactoria de ciertos fenómenos. La tradición del arte geométrico-ornamental está aquí tan consolidada ya, que apenas puede ser desarraigada, y permanece largo tiempo en vigencia sin que pueda darse de ello una razón sociológica especial. Pero donde —como en la prehistoria— todo depende inmediatamente del vivir, donde no hay todavía formas autónomas ni diferencias de principio entre viejo y nuevo, tradición y creación, la motivación sociológica de los fenómenos culturales es todavía relativamente simple y se puede realizar sin equívocos.

# II

# *ANTIGUAS CULTURAS URBANAS ORIENTALES*

## 1

## *ESTATICA Y DINAMICA EN EL ANTIGUO ARTE ORIENTAL*

El fin del Neolítico significa una nueva orientación de la vida casi tan general y una revolución de la economía y la sociedad casi tan profunda como su principio. Allí el corte vino indicado por la transición de la mera consunción a la producción, del individualismo primitivo a la cooperación; aquí, por el comienzo del comercio y la artesanía independientes, por la formación de ciudades y mercados y por la aglomeración y separación de la población. En ambos casos nos encontramos ante un cambio completo, si bien en uno y otro la modificación se realiza más bien en forma de transformación gradual que de súbita revolución. En la mayor parte de las instituciones y costumbres del antiguo mundo oriental, en las formas autoritarias de gobierno, en el mantenimiento parcial de una economía natural, en la impregnación de la vida diaria por los cultos religiosos y en la tendencia rigurosamente formalista del arte, los usos y costumbres neolíticos se mantienen junto a las nuevas formas urbanas de la vida. En Egipto y Mesopotamia los núcleos rurales continúan llevando en sus aldeas, dentro del ámbito de su economía doméstica, su propia existencia, fijada desde antaño e independiente del agitado tráfico de las ciudades; y aunque su influencia decae de un modo continuo, el espíritu de sus tradiciones sigue siendo perceptible en

las últimas y más diferenciadas creaciones culturales urbanas de estos pueblos.

El cambio decisivo para el nuevo estilo de vida tiene su expresión, sobre todo, en el hecho de que la producción primaria no es ya la ocupación fundamental e históricamente más progresista, sino que pasa a servir al comercio y a la artesanía. El incremento de la riqueza y la acumulación en unas pocas manos de tierra roturada y de reservas de medios de vida libremente disponibles crean necesidades nuevas, más intensas y cada vez variadas, de productos industriales y llevan a una creciente división del trabajo. El creador de imágenes de espíritus, dioses y hombres, de utensilios decorados y de aderezos, abandona el ámbito del trabajo doméstico y pasa a ser un especialista que vive de su oficio. Ya no es el mago inspirado, ni el mero individuo hábil en su trabajo, sino el artesano que cincela esculturas, pinta cuadros, modela vasijas, lo mismo que otros hacen hachas y zapatos; por ello, apenas disfruta de una estimación más alta que el herrero o el zapatero. La perfección artesana de la obra, el dominio seguro del material rebelde y el esmero irreprochable en la ejecución —que sorprenden sobre todo en el arte egipcio[1], en contraste con el descuido genial o diletante del anterior— son una consecuencia de la especialización profesional del artista y un fruto de la vida urbana, en la que surge la competencia creciente de las fuerzas, y en la que se forma, en los centros culturales de la ciudad, en el recinto del templo y en la Corte real, una minoría entendida, enterada y exigente.

La ciudad, con su concentración de habitantes, con el estímulo espiritual que trae consigo el contacto cerrado entre los diferentes estratos sociales, con su mercado fluctuante y su espíritu antitradicionalista, condicionado por la naturaleza del mercado, con su comercio exterior y las relaciones de sus comerciantes con países y pueblos extraños, con su economía monetaria, aunque rudimen-

[1] Cf. LUDWIG CURTIUS: *Die antike Kunst*, I, 1923, p. 71.

taria en sus comienzos, y el desplazamiento de riqueza provocado por la naturaleza del dinero, tuvo que producir en todos los campos de la cultura un efecto revolucionario, y provocó también en el arte la aparición de un estilo más dinámico y más individualista, más liberado de las formas y tipos tradicionales que el primitivo geometrismo. El conocido tradicionalismo del arte oriental antiguo, tradicionalismo frecuentemente valorado en exceso, la lentitud de su desarrollo y la longevidad de sus diversas tendencias restringieron simplemente el efecto estimulante de las formas de vida urbanas, pero no las anularon.

Si comparamos el desarrollo del arte egipcio con aquellas condiciones de vida en las que "todas las vasijas de una aldea eran todavía iguales" y las diferentes fases de evolución de la cultura sólo podían expresarse a lo largo de milenios, caemos en la cuenta de la existencia de fenómenos estilísticos cuyas diferencias son a menudo inobservadas a consecuencia de su exotismo, y que por ello son más difícilmente diferenciables entre sí. Pero se falsea la manera de ser de este arte si se pretende derivarlo de un único principio y se olvida que lleva dentro de sí el contraste de tendencias estáticas y dinámicas, conservadoras y progresistas, rigoristamente formales y disolventes de la forma. Para comprender rectamente este arte se debe palpar, detrás de las rígidas formas tradicionales, las fuerzas vivas del individualismo experimental y del naturalismo expansivo. Estas fuerzas dimanan del concepto urbano de la vida y disuelven la cultura estacionaria del Neolítico. De ninguna manera, empero, puede esta impresión llevarnos a menospreciar el espíritu conservador que ejerce su influjo en la historia del Antiguo Oriente. Pues aparte de que la intención formal esquemática de las culturas rurales del Neolítico no sólo continúa ejerciendo su influencia, al menos en las fases más primitivas del Antiguo Oriente, sino que hace madurar todavía nuevas variantes de los viejos moldes, también las fuerzas sociales predominantes, sobre todo

la Corte y el estamento sacerdotal, tienden a mantener invariables en lo posible las circunstancias existentes y, con ellas, las formas tradicionales del culto y del arte.

La presión bajo la cual tiene que trabajar el artista en esta sociedad es tan inexorable que, según las teorías de la estética liberalizante hoy en boga, toda auténtica creación espiritual debía estar frustrada de antemano. Y, sin embargo, surgen aquí, en el Antiguo Oriente, bajo la presión más dura, muchas de las obras de arte de mayor magnificencia. Estas obras prueban que la libertad personal del artista no tiene ningún influjo directo en la cualidad estética de sus creaciones. Toda voluntad artística tiene que abrirse camino a través de las mallas de una tupida red; toda obra de arte se produce por la tensión entre una serie de propósitos y una serie de obstáculos —obstáculos de temas inadecuados, de prejuicios sociales, de deficiente capacidad de juicio del público; y propósitos que, o han admitido y asimilado internamente estos obstáculos, o están en abierta e irreconciliable oposición a ellos—. Si los obstáculos son insuperables en una dirección, la invención y la capacidad expresiva y creadora del artista se vuelven hacia una meta existente en otra dirección no prohibida, sin que en la mayoría de los casos llegue el artista a tener consciencia de que ha realizado una sustitución.

Ni siquiera en la democracia más liberal se mueve el artista con toda libertad y sin trabas; le atan, por el contrario, innumerables consideraciones ajenas al arte. La diferente medida de la libertad puede ser para él personalmente de la mayor significación; pero, fundamentalmente, entre la dictadura de un déspota y las convenciones, incluso del orden social más liberal, no existe ninguna diferencia. Si la opresión en sí misma fuera contra el espíritu del arte, las obras de arte perfectas sólo podrían realizarse allí donde existiese una anarquía perfecta. Pero, en realidad, los presupuestos de que depende la calidad estética de una obra están más allá de las alternativas de libertad y opresión políticas. Tan falso como el punto de vista anarquista es el otro extremo,

esto es, la hipótesis de que los lazos que limitan la libertad de movimientos del artista son en sí mismos provechosos y útiles, y que, consiguientemente, de las deficiencias del arte moderno es responsable, por ejemplo, la libertad de los artistas modernos; en otras palabras, la hipótesis de que la opresión y las trabas, supuestas garantías del auténtico "estilo", pueden y deben crearse artificialmente.

# 2

## LA SITUACION DEL ARTISTA Y LA ORGANIZACION DEL TRABAJO ARTISTICO EN EGIPTO

Los principales y durante mucho tiempo los mantenedores de los artistas fueron los sacerdotes y los príncipes; sus más importantes lugares de trabajo se encontraron, pues, durante toda la época cultural del Antiguo Oriente, en los regímenes religiosos y cortesanos. En los talleres de estos patronos los artistas trabajaban como empleados libres o forzados, como jornaleros de libre contratación o como esclavos de por vida. En estos talleres se realizó la casi totalidad de la producción artística y la más preciosa. Los primeros hombres que acumularon tierras y posesiones eran guerreros y ladrones, conquistadores y opresores, caudillos y príncipes; las primeras propiedades racionalmente administradas debieron de ser los bienes de los templos, es decir, las posesiones de los dioses, fundadas por los príncipes y administradas por los sacerdotes. Los sacerdotes vinieron a ser así probablemente los primeros clientes regulares de obras de arte; los reyes debieron de seguir simplemente su ejemplo.

Al principio el arte del Antiguo Oriente, aparte de la industria doméstica, se limitó a buscar una solución a los temas que provenían de estos clientes. Sus creaciones consistían en su mayor parte en ofrendas a los dioses y en monumentos reales, en accesorios para el culto a los dioses o al monarca, en instrumentos de propaganda que servían o a la fama de los inmortales o a la fama póstuma de sus representantes terrenos. Ambos, tanto el estamento sacerdotal como la casa real, formaban parte del mismo sistema hierático; los temas que confiaban al arte

—los temas de la salvación y la consecución de la fama imperecedera— estaban unidos en el compendio de toda religión primitiva: el culto a los muertos. Ambos exigían del arte imágenes solemnes, representativas, sublimemente estilizadas y ambos le inducían a seguir el espíritu de la estética social y lo colocaban al servicio de sus propios objetivos conservadores. Ambos pretendían prevenir innovaciones artísticas, así como reformas de cualquier clase, pues temían toda modificación del orden de cosas existente y declaraban las reglas tradicionales del arte tan sagradas e intangibles como el credo religioso tradicional y las formas heredadas del culto. Los sacerdotes hicieron que los reyes fuesen tenidos por dioses, para incluirlos así en su esfera de jurisdicción, y los reyes hicieron construir templos a los dioses y sacerdotes para acrecentar su propia gloria. Cada uno de ellos quería sacar provecho del prestigio del otro; cada uno buscaba en el artista un aliado para la lucha por el mantenimiento del poder. En tales circunstancias, al igual que en los períodos de la prehistoria, no podía darse en modo alguno un arte autónomo, creado por motivos y para fines puramente estéticos. Las obras de arte gigante, de la escultura monumental y la pintura mural, no fueron creadas simplemente por sí mismas y por su propia belleza. Las obras plásticas no fueron encargadas para ser expuestas, como en la Antigüedad clásica o en el Renacimiento, delante de los templos o en el mercado; la mayoría de ellas estaban en la oscuridad de los santuarios y en lo profundo de las tumbas [2].

La demanda de representaciones plásticas, de obras de arte sepulcral en particular, es en Egipto tan grande desde el principio, que se debe suponer que la profesión artística se independizó en una fecha bastante temprana. Pero la función auxiliar del arte está acentuada tan fuertemente, y su entrega a los cometidos prácticos es tan completa, que la persona del artista desaparece casi completamente detrás de su obra. El pintor y el escultor son

[2] J. H. BREASTED: *A History of Egypt*, 1909, p. 102.

y siguen siendo anónimos artesanos que no se muestran jamás personalmente. Conocemos en total muy pocos nombres de artistas egipcios, y como los maestros no firmaban sus obras [3], no podemos tampoco relacionar estos pocos nombres con ninguna obra concreta [4]. Poseemos, es verdad, representaciones de talleres de escultura, principalmente de Tell-el-Amarna, y hasta la imagen de un escultor que trabaja en una obra identificable, un retrato de la reina Taia [5], pero la persona del artista y la atribución de las obras de arte existentes son en todo caso dudosas. Cuando la decoración de las paredes de una tumba representa ocasionalmente a un pintor o a un escultor y muestra su nombre, es presumible que el artista pretendió inmortalizarse con tal representación [6], pero ni ello es seguro ni podemos sacar mucha utilidad de la noticia por la escasez de los demás datos de la historia del arte egipcio. Es imposible trazar en parte alguna el perfil de una personalidad artística. Estos supuestos autorretratos no nos dan nunca una información satisfactoria sobre lo que el artista en cuestión pensaba realmente acerca de sí mismo y del valor de su obra. Es difícil decir si debemos interpretarlos en el sentido de que el maestro quiso representar simplemente en estilo de género las circunstancias de su tarea diaria, o si, empujado por el deseo de la vida y la fama póstumas, como los reyes y los grandes del reino, quiso erigirse un monumento a la sombra de la fama de aquéllos, para perdurar así en el pensamiento de los hombres.

Ciertamente conocemos en Egipto nombres de arquitectos y escultores a los que les fueron conferidos, como si fuesen altos funcionarios del Estado, especiales honores sociales; pero, en conjunto, el artista sigue siendo un artesano innominado, estimado a lo sumo como fabri-

3 A. ERMAN-H. RANKE: *Aegypten u. ägypt. Leben im Altertum*, 1923, p. 503.

4 RÖDER: *Aegyptische Kunst*, en el "Reallexikon der Vorgeschichte" publicado por Max Ebert, VII, 1926, p. 168.

5 LUDWIG BORCHARDT: *Der Porträtkopf der Königin Teje*, 1911.

6 ERMAN-RANKE: *op. cit.*, p. 504.

cante de su obra, pero no como una personalidad. Una idea como la de Lessing de un "Rafael sin manos" hubiera sido aquí casi inconcebible. Sólo en el caso del arquitecto puede hablarse de una separación entre el trabajo espiritual y el manual; el escultor y el pintor, en cambio, no son otra cosa que trabajadores manuales. De cuán subordinada está la clase social del artista plástico en Egipto nos dan la mejor idea los libros escolares de los escribas eruditos, los cuales hablan con desprecio de su condición de artesanos[7]. Comparada con la consideración social de estos escribas, la situación del pintor y del escultor, especialmente en los primeros tiempos de la historia egipcia, no parece muy honorable. Distinguimos aquí ya aquel menosprecio del arte plástico en favor de la literatura, cuyos testimonios nos son conocidos desde la Antigüedad clásica. Aquí, en el Antiguo Oriente, la dependencia del valor social del primitivo concepto del prestigio, según el cual el trabajo manual se consideraba como deshonroso, debió de ser sin duda más rigurosa que entre griegos y romanos[8].

De cualquier manera, la consideración del artista fue creciendo al pasar el tiempo. En el Imperio Nuevo muchos artistas pertenecen ya a las más elevadas clases sociales, y en muchas familias varias generaciones se dedican a la profesión artística; esto puede ya considerarse como prueba de la existencia de una conciencia profesional relativamente elevada. Pero incluso en este momento el papel del artista en la vida de la sociedad es bastante subordinado, en comparación con la función que desempeña el antiguo artista-mago.

Los talleres anejos a templos y palacios eran ciertamente los más grandes e importantes lugares de trabajo manual, pero no los únicos: había también talleres en las grandes haciendas privadas y en los zocos de las ciudades más importantes[9]. Estos últimos unían varios pe-

[7] *Ibid.*

[8] Cf. TH. VEBLEN: *The Theory of the Leisure Class*, 1899, III: "Conspicuous Leisure".

[9] S. R. K. CLANVILLE: *Daily Life in Ancient Egypt*, 1930, p. 33.

queños talleres independientes que, en contraste con el servicio del templo, del palacio y del latifundista, realizaban exclusivamente trabajos de libre contratación. El objeto de su unión consistía, por una parte, en facilitar la cooperación de los distintos artesanos y, por otra, en crear y vender en el mismo lugar las mercancías, para independizarse de este modo del comerciante[10] En los talleres de templos y palacios, y también en los talleres particulares, los artesanos trabajan todavía dentro de una economía cerrada y autárquica, que sólo se diferencia de la agrícola del Neolítico por ser incomparablemente más poderosa y por servirse exclusivamente del trabajo ajeno y frecuentemente esclavo; pero estructuralmente no existe entre una y otra ninguna diferencia esencial. En oposición a ambos, el sistema de zoco, con su separación entre la explotación y la elaboración, significa una novedad revolucionaria: contiene el germen de la industria independiente, sistemáticamente productora, que no está limitada por encargos ocasionales, sino que, de una parte, se dedica a una actividad exclusivamente profesional, y, de otra, produce sus mercancías para el mercado libre. Este sistema no sólo transforma al trabajador primario en obrero manual. sino que le saca del ámbito cerrado de la economía doméstica.

El mismo efecto produce también el sistema, igualmente viejo, de almacenar un surtido. Este sistema permite al obrero trabajar en su hogar, pero le separa espiritualmente de su economía, convirtiéndole en un trabajador que produce no para sí, sino para un cliente. El principio de la economía doméstica, cuya esencia descansa en la limitación de la producción a las inmediatas necesidades propias, queda de esta manera quebrantado.

En el curso de este proceso el hombre asume también gradualmente aquellas ramas de la artesanía y del arte que primitivamente estaban reservadas a la mujer; así, por ejemplo, la fabricación de productos cerámicos, de

10 MAX WEBER: *Wirtschaftsgeschichte*, 1923, p. 147.

aderezos e incluso de productos textiles [11]. Herodoto advierte asombrado que en Egipto los hombres —aunque siervos— se sientan en el telar. Pero este fenómeno respondía tan sólo a la tendencia general de la evolución, que condujo finalmente a la absorción completa de la artesanía por el hombre. De ninguna manera es este hecho, sin embargo —como lo es, por el contrario, la alegoría de Heracles junto a la rueca de Onfalia—, expresión de la esclavitud del hombre, sino ante todo expresión de la separación de la artesanía y la economía doméstica y del manejo cada vez más difícil de las herramientas.

Los grandes talleres anejos al palacio real y a los templos eran también las escuelas en las que se formaba el nuevo plantel de artistas. Se acostumbra a considerar especialmente los talleres levantados junto a los templos como los más importantes vehículos de tradición; la validez de esta hipótesis, ciertamente, no ha sido reconocida por todos; también se ha dudado, a veces, del influjo predominante de la clase sacerdotal en el arte [12]. De cualquier manera, la significación artístico-pedagógica de una escuela era tanto mayor cuanto más largamente podía mantener su tradición; en este aspecto, muchos talleres establecidos en los templos habrán superado a los talleres de palacio, aunque, por otro lado, la Corte, como centro espiritual del país, estaba en condiciones de ejercer una especie de dictadura del gusto. Toda la actividad artística tenía, por lo demás, así en los talleres del templo como en los del palacio, el mismo carácter académico-escolástico. La circunstancia de que hubiera desde el principio generalmente reglas obligatorias, modelos de validez general y métodos de trabajo uniformes, indica que la práctica artística estaba dirigida desde unos pocos centros. Esta tradición académica, un poco osificada y estrecha de miras, llevaba, por una parte, a un exceso de obras mediocres, pero aseguraba al mismo tiempo a la

11 Cf. W. M. FLINDERS PETRIE: *Social Life in Ancient Egypt*, 1923, p. 27.

12 H. SCHAEFER: *Von ägyptischer Kunst*, 1903, 3.ª ed., p. 59.

producción aquel nivel medio relativamente alto que es característico del arte egipcio [13].

El extremoso cuidado y la habilidad pedagógica que los egipcios dedicaban a la formación de los jóvenes artistas se perciben ya en los materiales escolares que han sobrevivido: vaciados en yeso natural, reproducciones anatómicas de las distintas partes del cuerpo hechas con fines educativos y, sobre todo, piezas de exposición que colocaban ante los ojos del alumno el desarrollo de una obra de arte en todas las fases del trabajo.

La organización del trabajo artístico, la incorporación y la aplicación heterogénea de fuerzas auxiliares, la especialización y la combinación de las aportaciones individuales estaban en Egipto tan altamente desarrolladas que recuerdan totalmente los métodos de la arquitectura medieval, y en muchos aspectos superan a toda posterior actividad artística organizada. Todo su desarrollo tiende, desde el principio, a uniformizar la producción; esta tendencia está de antemano de acuerdo con una explotación industrial. Sobre todo la racionalización gradual de los métodos artesanos ejerció también una influencia niveladora sobre la producción artística. Con la creciente demanda se adquirió el hábito de elaborar tipos uniformes, fabricados según determinados proyectos y modelos, y se desarrolló una técnica de producción casi mecánica, formularia y servil; con su ayuda, los distintos temas artísticos podían realizarse simplemente mediante la reunión de los diferentes elementos parciales estereotipados [14].

La aplicación de este método racionalista de trabajo a la actividad artística sólo resultaba posible, naturalmente, por la costumbre de que el artista realizara siempre la misma tarea, de que siempre le fueran encargadas las mismas ofrendas votivas, los mismos ídolos y monumentos funerarios, los mismos tipos de retratos reales y privados. Y como en Egipto no fue nunca muy estimada la originalidad en el hallazgo de los temas, sino que,

13 *Ibid.*, p. 68.

14 F. M. HEICHELHEIM: *Wirtschaftsgeschichte des Altertums*. 1938, p. 151.

más bien, estaba prohibida, toda la ambición del artista se dirigía a la solidez y precisión de la ejecución, las cuales sorprenden incluso en las obras menores y compensan la falta de independencia en la creación. La exigencia de una forma final limpia, pulida, explica también que el rendimiento del arte egipcio, a pesar de su organización racionalista del trabajo, fuera relativamente pequeño. La predilección de la escultura por las obras en piedra, en la que a los ayudantes sólo se les podía encomendar el rudo desbaste del bloque, y el maestro se reservaba el trabajo más fino de los detalles y el acabado final; impuso de antemano límites estrechos a la producción [15].

15 L. CURTIUS: *loc. cit.*

3

## *LA ESTEREOTIPACION DEL ARTE EN EL IMPERIO MEDIO*

La prueba más clara de que el conservadurismo y el convencionalismo no pertenecen a las características raciales del pueblo egipcio, y de que estos rasgos son más *bien un fenómeno histórico que se modifica con la evolución* general, la tenemos en el hecho de que precisamente el arte de los períodos más antiguos es menos "arcaico" y estilizado que el de los posteriores. En los relieves de las últimas épocas predinásticas y las primeras dinásticas reina en las formas y en la composición una libertad que se pierde más tarde y sólo vuelve a recuperarse en el decurso de una completa revolución espiritual. Las obras maestras del último período del Imperio Antiguo, como el *Escriba*, del Louvre, o el *Alcalde del pueblo*, de El Cairo, producen todavía una impresión tan fresca y vital como no la volvemos a encontrar hasta los días de Amenofis IV. Quizá nunca se ha vuelto a crear en Egipto con tanta libertad y espontaneidad como en estos períodos primeros. Aquí las especiales condiciones de vida de la nueva civilización urbana, las circunstancias sociales diferenciadas, la especialización del trabajo manual y el espíritu emancipado del comercio actuaban claramente en favor del individualismo, y esto de una manera menos fraccionada y más inmediata de lo que lo harían más tarde, cuando estos efectos fueran contrarrestados y frustrados por las fuerzas conservadoras que luchaban por mantener su predominio.

Sólo en el Imperio Medio, cuando la aristocracia feudal, *con su conciencia de clase fuertemente acentuada*, se sitúa en el primer plano, se desarrollan los rígidos convencionalismos del arte cortesano-religioso, que no dejan

surgir en lo sucesivo ninguna forma expresiva espontánea. En el Neolítico se conocía ya el estilo estereotipado de las representaciones culturales; completamente nuevas son, en cambio, las rígidas formas ceremoniales del arte cortesano, que se destaca ahora por primera vez en la historia de la cultura humana. En ellas se refleja la idea de un orden superior, supraindividual y social, de un mundo que debe su grandeza y su esplendor a la merced del rey. Estas formas son antiindividuales, estáticas y convencionales porque son las formas expresivas de un concepto del mundo según el cual el origen, la clase, la pertenencia a una casta o grupo poseen un grado de realidad tan alto como la esencia y modo de ser de cada individuo, y las reglas abstractas de conducta y el código moral tienen una evidencia mucho más inmediata que todo lo que el individuo pueda sentir, pensar o querer. Para los privilegiados de esta sociedad, todos los bienes y atractivos de la vida estaban vinculados a su separación de las demás clases; las máximas que siguen adoptan más o menos el carácter de reglas de conducta y de etiqueta. Esta conducta y esta etiqueta y toda la autoestilización de la clase elevada exigen que no permitan ser retratadas como realmente son, sino como tienen que aparecer de acuerdo con ciertos sagrados modelos tradicionales, lejanos de la realidad y del presente. La etiqueta es la suprema ley no sólo para los comunes mortales, sino también para el rey. En la mente de esta sociedad, incluso los dioses adoptan las formas del ceremonial cortesano [16].

Los retratos de los reyes acabaron por ser imágenes representativas; las características individuales de los primeros tiempos desaparecen de ellos sin dejar apenas huella. Finalmente, ya no existe diferencia alguna entre las frases impersonales de sus inscripciones elogiosas y el estereotipismo de sus rasgos. Los textos autobiográficos y autoencomiásticos que los reyes y los grandes señores hacen inscribir en sus estatuas y las descripciones de los

16 Cf. W. SPIEGELBERG: *Gesch. der ägypt. Kunst.*, 1903, p. 22.

acontecimientos de su vida son, desde el primer momento, de una infinita monotonía; a pesar de la abundancia de monumentos conservados, en vano buscaremos en ellos características individuales ni la expresión de una vida personal[17].

El hecho de que las estatuas del Imperio sean más ricas en rasgos individuales que los escritos biográficos del mismo período se explica, entre otras cosas, por la circunstancia de que todavía poseen una función mágica, que recuerda el arte paleolítico, función que falta en las obras literarias. En el retrato, el *Ka*, esto es, el espíritu protector del muerto, debía encontrar de nuevo, en su verdadera figura fiel a la realidad, el cuerpo en el que antaño habitó. El naturalismo de los retratos tiene su explicación sobre todo en este propósito mágico-religioso. Pero en el Imperio Medio, en el que el propósito representativo de la obra tiene preferencia sobre su significación religiosa, los retratos pierden su carácter mágico y con él también su carácter naturalista. El retrato de un rey es sobre todo el monumento de un rey, y sólo en segundo lugar el retrato de un individuo. Pues así como las inscripciones autobiográficas reflejan, en primer lugar, las formas tradicionales que emplea un rey cuando habla de sí mismo, así también los retratos del Imperio Medio dan principalmente la expresión ideal de cómo tiene que mostrarse un rey de acuerdo con las convenciones cortesanas. Por su parte, también los ministros y cortesanos se esfuerzan por aparecer tan solemnes, sosegados y comedidos como el rey. Y así como las autobiografías solamente mencionan, de la vida de un súbdito fiel, lo que hace referencia al rey, la luz que de su gracia cae sobre él, así también en las representaciones plásticas todo gira, como en un sistema solar, en torno a la persona del rey.

El formalismo del Imperio Medio apenas puede explicarse como etapa natural de una evolución que se des-

17 GEORG MISCH: *Gesch. der Autobiographie*, I, 1931, 2.ª ed., página 10.

pliega de modo continuo desde el punto de partida; el hecho de que el arte retroceda al arcaísmo de las formas primitivas procedentes del Neolítico, se debe a razones externas que se explican no por la historia del arte, sino por la sociología [18]. Teniendo en cuenta las conquistas naturalistas de los primeros tiempos y la habitual capacidad de los egipcios para la observación exacta y la reproducción fiel de la naturaleza, debemos entrever en su desviación de la realidad un propósito completamente determinado. En ninguna otra época de la historia del arte se ve tan claramente como aquí que la elección entre naturalismo y arte abstracto es una cuestión de intención y no de aptitud; de intención en el sentido de que el propósito del artista se rige no sólo por consideraciones estéticas, y de que en el arte los propósitos deben estar de acuerdo con lo que en la práctica se quiere hacer. Los conocidos vaciados en yeso —posiblemente mascarillas mortuorias ligeramente retocadas— descubiertos en el taller del escultor Tutmosis, en Tell-el-Amarna, demuestran que el artista egipcio era también capaz de ver las cosas de manera distinta a como acostumbraba a representarlas. Y, puesto que sabemos que era muy capaz de copiar lo que podía ver, podemos presumir que se apartaba consciente e intencionadamente de la imagen que, como demuestran estas mascarillas, veía de manera tan clara [19]. Basta con comparar la figura de las distintas partes del cuerpo para ver claramente que existe aquí un antagonismo de los fines, y que el artista se mueve al mismo tiempo en dos mundos distintos, uno artístico y otro extra-artístico.

El rasgo característico más sorprendente del arte egipcio —y, por cierto, no sólo en sus fases estrictamente formalistas, sino más o menos también en las naturalistas— es el racionalismo de su técnica. Los egipcios nunca se liberaron completamente de la "imagen conceptual" del arte neolítico, del mundo plástico de los primitivos

18 Cf. W. SPIEGELBERG: *op. cit.*, p. 5.
19 Cf. H. SCHAEFER: *op. cit.*, p. 57.

y de los dibujos infantiles, ni superaron jamás la técnica "completiva", según la cual el retrato de un objeto se compone de *varios elementos que mentalmente están unidos*, pero que ópticamente son incoherentes y a menudo incluso contradictorios. Los egipcios renuncian al ilusionismo, que intenta mantener en las representaciones plásticas la unidad y momentaneidad de la impresión visual. En interés de la claridad renuncian a la perspectiva, a los escorzos y a las intersecciones, y convierten esta renuncia en un rígido tabú, que es más fuerte que su deseo de ser fieles a la Naturaleza. La pintura del oriente de Asia —más cercana en muchos aspectos a nuestro concepto del arte—, *en la cual, por ejemplo, la sombra está prohibida* aún hoy por considerarse como un recurso excesivamente brutal, muestra cómo esta prohibición externa *y abstracta puede ejercer un influjo muy duradero y cómo* puede a veces compaginarse fácilmente con un propósito estético independiente en sí mismo. También los egipcios debieron de tener el sentimiento de que todo ilusionismo, toda tendencia a embaucar al contemplador contiene un elemento brutal y vulgar, y de que los medios del arte abstracto, estilizado y estrictamente formal, son "más refinados" que los efectos ilusionistas del naturalismo.

De todos los principios formales racionalistas del arte egipcio oriental, y especialmente del arte egipcio, el *principio de frontalidad es el predominante y el más característico.* Entendemos por "principio de frontalidad" aquella ley de la reproducción de la figura humana descubierta por Julius Lange y Adolf Erman, según la cual la figura, en cualquier posición, vuelve al observador toda la superficie torácica, de manera que el talle se puede dividir con una línea vertical en dos mitades iguales. La posición axial, que ofrece la vista más amplia del cuerpo, pretende manifiestamente atenerse a la impresión más clara y sencilla posible, para prevenir todo error de comprensión, toda equivocación, todo disfraz de los elementos plásticos. La explicación de la frontalidad por una incapacidad inicial puede aceptarse relativamente; pero el mantenimiento tenaz de esta técnica, incluso en

períodos en los que semejante limitación involuntaria del propósito artístico no puede aceptarse, exige otra explicación.

En la representación frontal de la figura humana la inclinación del talle hacia adelante expresa una relación directa y definida con el observador. El arte paleolítico, que no tiene conocimiento de la existencia del público, no conoce tampoco la frontalidad; su naturalismo es sólo otra forma de su ignorancia del observador. El arte oriental antiguo, por el contrario, se vuelve directamente al sujeto receptor; es un arte representativo, que exige y adopta una actitud respetuosa. Su "volverse al observador" es un acto de respeto, de cortesía, de etiqueta. Todo arte cortesano, que es un arte que procura fama y alabanzas, contiene algo del principio de frontalidad, de dar frente al observador, a la persona que ha encargado la obra, al señor que se debe agradar y servir [20]. La obra de arte se vuelve a él como a un conocedor y aficionado, en el que no caben las vulgares ficciones del arte. Esta actitud encuentra expresión ulterior, tardía, pero todavía clara, en los convencionalismos del teatro clásico cortesano, en el que el actor, sin consideración alguna a las exigencias de la ficción escénica, se vuelve inmediatamente al espectador para apostrofarle, por así decirlo, con cada palabra y cada gesto, y no solamente evita "volverle la espalda", sino que subraya con todos los medios posibles que se trata sólo de una ficción, de una distracción dispuesta según reglas de juego convenidas.

El teatro naturalista representa la transición a la antítesis diametral de este arte "frontal", es decir, el cine, que con su movilización de los espectadores, a los que *lleva* a los acontecimientos en vez de *exhibir* éstos delante de ellos, y con su pretensión de representar la acción como si hubiera casualmente sorprendido y atrapado a los actores *in fraganti,* reduce a su mínima expre-

[20] W. HAUSENSTEIN ha señalado ya la coincidencia de la frontalidad con la estructura social de las culturas "feudales y hieráticas". Véase "Arch. f. Sozialwiss", 1913, vol. 36, pp. 759-60.

sión los convencionalismos y ficciones del teatro. Por su firme ilusionismo, por su indiscreta inmediatez, opuesta a lo solemne, por su sorpresa y su violencia para los espectadores, el cine expresa la concepción del arte de las democracias, de los órdenes sociales liberales, enemigos de la autoridad, niveladores de las diferencias de mentalidad; esto es tan claro como lo es que el arte de las autocracias y aristocracias —con la presencia del marco, *del proscenio, del podio, del pedestal— es un artificio* convenido, y que el cliente es un iniciado y un conocedor al que no es preciso embaucar.

El arte egipcio presenta, además de la frontalidad, una serie de fórmulas fijas que, aunque sorprenden menos, expresan con la misma agudeza el convencionalismo de la mayor parte de los principios estilísticos determinantes de este arte, especialmente en el Imperio Medio. A ellas pertenece, sobre todo, la regla de que las piernas de una figura deben ser dibujadas siempre de perfil, y de que *ambas* deben ser vistas desde la perspectiva de la cara interna, es decir, desde el dedo gordo. Otro precepto es que la pierna que se adelante y el brazo que se extiende deben ser —seguramente para evitar molestas intersecciones— lo más alejados del observador. Y, finalmente, el convencionalismo de que la parte derecha de la figura representada es siempre la que está vuelta al observador.

Estas tradiciones, preceptos y reglas fueron observados estrictamente, en todo su rígido formalismo, por el sacerdocio y la Corte, por el feudalismo y la burocracia del Imperio Medio. Los señores feudales eran todos pequeños reyes que en lo posible buscaban superar en formalidades al verdadero faraón; la alta burocracia, por su parte, que se mantenía todavía estrechamente cerrada a la clase media, estaba profundamente llena del espíritu de la jerarquía y se sentía completamente conservadora. Las condiciones sociales no cambian hasta el Imperio Nuevo, que surge de las revueltas de la invasión de los hicsos. El Egipto aislado del exterior y cerrado sobre sí mismo en sus tradiciones nacionales se convierte en un país no

sólo floreciente material y espiritualmente, sino también poseedor de una amplia visión y creador de los comienzos de una cultura universal supranacional. El arte egipcio no sólo atrae a su esfera de influencia a todos los países costeros del Mediterráneo y a todo el cercano Oriente, sino que recibe estímulos de todas partes y descubre que también más allá de sus fronteras y fuera de sus tradiciones y convencionalismos existe un mundo [21].

21 RICHARD THURNWALD: *Staat und Wirtschaft im alten Ägypten*, en "Zeitschr, f. Sozialwiss", 1901, vol. IV, p. 699.

## 4

## *EL NATURALISMO DEL PERIODO DE EKHENATON*

Amenofis IV, a cuyo nombre está ligada la gran revolución espiritual, es no sólo el creador de una religión, el descubridor de la idea del monoteísmo, como generalmente se le conoce, el "primer profeta" y el "primer individualista" de la historia universal [22], como ha sido llamado, sino también el primer innovador consciente del arte: él es el primer hombre que hace del naturalismo un programa consciente y lo opone como una conquista al estilo arcaico. Bek, su escultor jefe, añade a sus títulos las palabras "discípulo de Su Majestad" [23]. Lo que el arte tiene que agradecerle y lo que los artistas han aprendido de él es evidentemente el nuevo amor a la verdad, la nueva sensibilidad e inquietud que conducen a una especie de impresionismo en el arte egipcio.

La superación, por sus artistas, del rígido estilo académico corresponde a su lucha contra las osificadas y vacías tradiciones religiosas, ya carentes de sentido. Bajo su influjo, el formalismo del Imperio Medio cede el paso, tanto en la religión como en el arte, a una actitud dinámica, naturalista y que se complace en los descubrimientos. Se eligen motivos nuevos, se buscan nuevos tipos, se fomenta la representación de nuevas y desacostumbradas situaciones, se pretende describir una íntima vida espiritual, individual, e incluso más que esto: se aspira a llevar a los retratos una tensión espiritual, una creciente delicadeza del sentido y una animación nerviosa, casi anormal. Aparece un intento de perspectiva en los dibujos, una tentativa de mayor coherencia en la composi-

22 J. H. BREASTED: *op. cit.*, pp. 356, 377

23 *Ibid.*, p. 378.

ción de grupos, un interés más vivo por el paisaje, una cierta preferencia por la pintura de escenas y acontecimientos diarios, y, como consecuencia de la repulsa del viejo estilo monumental, un gusto bien señalado por las delicadas y graciosas formas de las artes menores. Lo único sorprendente es cómo, a pesar de todas las innovaciones, este arte sigue siendo enteramente cortesano, ceremonioso y formal. En sus motivos se expresa un mundo nuevo, en sus fisonomías se reflejan un nuevo espíritu y una nueva sensibilidad, aunque la frontalidad, la técnica del "acabamiento", las proporciones, que han de estar de acuerdo con el rango social del retratado, y que son totalmente opuestas a la realidad, siguen en vigor todavía, así como la mayoría de las otras reglas de la corrección formal.

A pesar de la dirección naturalista del gusto de la época, nos encontramos todavía con un arte completamente cortesano, cuya estructura recuerda en muchos aspectos el rococó, que está también, como se sabe, empapado de tendencias antiformalistas, individualistas y desintegradoras de formas, y, con todo, sigue siendo un arte plenamente cortesano, ceremonial y convencional. Vemos a Amenofis IV en el círculo de su familia, en escenas y situaciones de la vida diaria, le vemos desde una proximidad humana cuya intimidad trasciende todas las ideas anteriores; pero su figura sigue moviéndose en planos rectangulares, vuelve toda la superficie torácica al observador y es el doble de grande que los demás mortales. La escultura es todavía un arte señorial, un monumento al rey, un cuadro representativo. Es cierto que al soberano ya no se le pinta como un dios, liberado de todas las trabas terrenales; pero todavía está sujeto a la etiqueta de la Corte. Hay, efectivamente, ejemplos en los que una figura extiende el brazo que está más cercano al observador, y no el más lejano a él; también encontramos en muchas partes manos y pies dibujados con mayor corrección anatómica, y articulaciones que se mueven con más naturalidad; pero en otros aspectos este arte muestra

haberse hecho aún más preciosista de lo que era antes de la gran reforma.

En la época del Imperio Nuevo los medios expresivos del naturalismo son tan ricos y sutiles que deben de tener tras de sí un largo pasado, un largo camino de preparación y perfeccionamiento. ¿De dónde provienen? ¿En qué forma se mantuvieron latentes antes de irrumpir bajo Ekhnatón? ¿Qué los salvó de la ruina durante el rigorismo del Imperio Medio? La respuesta es sencilla: el naturalismo había sido una corriente subterránea latente en el arte egipcio y dejó huellas inconfundibles en el estilo oficial, al menos en lo accesorio del gran arte representativo. El egiptólogo W. Spiegelberg aísla esta corriente del resto de la actividad artística, construye para ella una categoría propia y la llama "arte popular" egipcio. Pero, desgraciadamente, no está claro si con este concepto entiende un arte por o para el pueblo, un arte rural, o un arte urbano para el pueblo, y, sobre todo, si cuando habla del "pueblo" se refiere a las grandes masas de campesinos y artesanos, o a la clase media ciudadana de comerciantes y empleados.

El pueblo, que seguía viviendo dentro del marco de la producción primaria y de la economía rural, puede ser considerado como elemento creador en las últimas fases de la historia egipcia, a lo sumo en la artesanía, es decir, es una rama del arte cuyo influjo en el desarrollo estilístico decrece constantemente y probablemente ni siquiera fue importante en el Imperio Antiguo. Los artesanos y artistas de los talleres de palacios y templos proceden, efectivamente, del pueblo, pero, como productores artísticos de la aristocracia, apenas tienen nada en común con la mentalidad de su propia clase social. En las viejas tiranías orientales el pueblo, que está excluido de los privilegios de la propiedad y del poder, cuenta como público interesado por el arte tan poco o menos todavía que en las ulteriores épocas de la historia. Las costosas obras de la pintura y la escultura estuvieron siempre y en todas partes reservadas a las clases privilegiadas, y en el Antiguo Oriente lo estuvieron, con toda seguridad,

mucho más exclusivamente que después. El pueblo no poseía ni remotamente medios para emplear a un artista y adquirir obras de arte. Enterraba a sus muertos en la arena sin erigirles monumentos perennes. Incluso la clase media, más adinerada, no tuvo gran importancia como cliente de arte al lado de los grandes señores feudales y de la alta burocracia; no fue en manera alguna un factor que hubiera podido influir en el destino del arte, en oposición al gusto y a los deseos de la aristocracia.

Es posible que ya en el Imperio Antiguo existiese una clase media industrial y comerciante junto a la nobleza y los campesinos. En el Imperio Medio, esta clase social se robustece de manera considerable [24]. La carrera de la burocracia, que ahora se le abre, ofrece buenas oportunidades de subir en la escala social, aunque en principio estas oportunidades sean relativamente modestas. En el comercio y en la industria se hace costumbre que el hijo adopte el oficio del padre, lo que contribuye de manera fundamental a la formación de una clase media más agudamente perfilada [25]. Es verdad que Flinders Petrie duda de que haya existido en el Imperio Medio una clase media acomodada, pero acepta que ya en el Imperio Nuevo hubo una burocracia dotada de gran poder adquisitivo [26]. Egipto, entre tanto, se ha convertido no sólo en un Estado militar, que ofrecía una carrera prometedora en el ejército al elemento nuevo que asciende de las clases bajas, sino también en un Estado de funcionarios, cada vez más rígidamente centralizador, que en la administración tiene que sustituir con un sinnúmero de funcionarios reales a la aristocracia feudal que desaparece, y tiene que formar una clase media de funcionarios sacándola de las filas de la antigua población de comerciantes y trabajadores manuales. De estos soldados y funcionarios subalternos nace en gran parte la nueva clase media ciudadana que luego comenzó a tener un cierto papel como clase

24 EDUARD MEYER: *Die wirtsch. Entw. des Altertums*, en "Kleine Schriften", I, 1924, p. 94.

25 J. H. BREASTED: *op. cit.*, p. 169.

26 FLINDERS PETRIE: *op. cit.*, p. 21.

interesada en el arte. Pero esta clase media, aunque adornaba con objetos artísticos sus casas y poseía tumbas, apenas debió de tener fundamentalmente un gusto y unas exigencias distintos de los de la aristocracia, a la que imitaba, y tuvo que conformarse sin duda con obras más modestas.

De cualquier manera, no poseemos monumentos de los tiempos dinásticos que podamos considerar como ejemplo de un arte popular genuino, de un arte independiente de la producción artística de la Corte, los templos y la nobleza. Tal vez la clase media urbana, a pesar de la dependencia espiritual en que se encontraba, influyó en la concepción artística de la aristocracia que sostenía la cultura —acaso el individualismo y el naturalismo de Ekhnatón guarden relación con esta influencia procedente de la clase inferior—; pero ni el pueblo ni la clase media produjeron ni consumieron un arte independiente, aislado del estilo oficial de las clases altas.

No hay, pues, en Egipto dos artes distintos; no existe un "arte popular" junto al arte señorial. Es cierto que hay una fisura que se extiende a lo largo de toda la producción artística egipcia; pero esta fisura no se abre camino entre dos grupos distintos de obras, sino que va a través de las obras mismas. Por todas partes encontramos, junto al estilo solemnemente monumental, estrechamente convencional, rígidamente ceremonioso, los rasgos de una actitud más natural, más libre, más espontánea. Este dualismo tiene su expresión más llamativa cuando dos figuras de una misma composición están dibujadas con dos estilos distintos. Obras de esta clase, como, por ejemplo, aquella conocida escena doméstica que representa a la señora con el estilo cortesano convencional, es decir, con una frontalidad estricta, y, en cambio, muestra a una camarera con una actitud menos afectada, vista de lado, con abandono parcial de la simetría frontal, demuestran de la manera más clara que el estilo está determinado únicamente por la naturaleza del tema. Los miembros de la clase señorial son retratados siempre con el estilo cortesano representativo, mientras los de la clase

inferior son a menudo retratados con el estilo naturalista vulgar. Los dos estilos no se diferencian por la conciencia de clase del artista —que en el caso de poseer tal conciencia no puede expresarla de manera alguna—, ni por la conciencia de clase del público, que está por completo bajo la influencia de la Corte, de la nobleza y de los sacerdotes, sino exclusivamente, como se ha dicho, por la naturaleza del tema que se quiere representar. Las pequeñas escenas de trabajo, que muestran a artesanos, servidores y esclavos en su ocupación diaria, y que se encuentran como adornos en las tumbas de la gente distinguida, mantienen una forma naturalista y desenvuelta, muy lejos de lo monumental, mientras que las estatuas de los dioses, aunque tengan pretensiones más modestas, son elaboradas con el estilo del arte cortesano y oficial. Esta diferencia en el estilo según el tema la encontramos repetida en el curso de la historia del arte y de la literatura. Así, por ejemplo, la distinta manera de caracterización usada por Shakespeare, singularmente el principio por el cual hace hablar a sus servidores y bufones en prosa común, mientras sus héroes y grandes señores se expresan en artísticos versos, corresponde a esta diferencia estilística "egipcia", condicionada por el tema. Los personajes de Shakespeare no hablan los distintos lenguajes de la clase profesional y social a la que realmente pertenecían, como lo hacen aproximadamente los personajes del drama moderno, en el cual tanto los de clase elevada como los de baja extracción están dibujados de una manera naturalista; en Shakespeare los que pertenecen a la clase señorial están dibujados y se expresan en un lenguaje que no existe en la realidad, y los miembros del pueblo, por el contrario, son representados de manera realista y hablan el lenguaje de la calle, de las fondas y de los talleres.

Heinrich Schäfer piensa que la observancia o infracción del principio de frontalidad depende de que la figura representada aparezca haciendo algo o en descanso [27] Esta observación es válida en líneas generales, pero no

[27] H. SCHAEFER: *op. cit.*, p. 62.

debe olvidarse que el rey y los grandes señores son representados la mayor parte de las veces en solemne reposo, y la gente del pueblo, por el contrario, casi siempre en movimiento operante y activo. Además —y esto debilita la citada teoría— los representantes de la clase elevada mantienen las formas de la frontalidad también cuando aparecen en escenas guerreras o de caza.

Hay muchos más motivos para decir que en Egipto existe, al lado del arte de la capital, un arte de provincias, que no para decir que junto al arte cortesano existe un arte popular. Las obras artísticas importantes surgen siempre —y de manera mucho más definitiva a medida que avanza la evolución— en la Corte real o en las cercanías de la Corte, primeramente en Menfis, luego en Tebas y finalmente en Tell-el-Amarna. Lo que se realiza en las provincias, lejos de la capital y de los grandes templos, carece relativamente de interés y sigue la evolución sólo cansadamente y con trabajo [28]. Este arte representa una cultura "decadente", y no en modo alguno una cultura de abajo, proveniente del pueblo. Además, este arte provincial, que tampoco puede considerarse como la continuación del viejo arte rural, está destinado a la nobleza campesina y debe su existencia al proceso de separación de la aristocracia feudal de la Corte, proceso que venía desarrollándose desde la sexta dinastía. De estos elementos desprendidos de la Corte se forma la nueva nobleza provincial, con su cultura estacionaria y su arte provincial derivado.

28 RODER: *loc. cit.*, p. 168. Cf. H. SCHAEFER, *op. cit.*, p. 60.

5

## *MESOPOTAMIA*

El problema del arte mesopotámico consiste en que, a pesar de la existencia aquí de una economía basada predominantemente en el comercio y la industria, la moneda y el crédito, este arte tiene un carácter más estrechamente disciplinado, más invariable y menos dinámico que el arte de Egipto, país mucho más profundamente ligado a la agricultura y a la economía natural. *El Código de Hammurabi*, que es del tercer milenio a. C., muestra que en Babilonia estaban ya muy desarrollados el comercio y la artesanía, la teneduría y la concesión de créditos, y que existían transacciones bancarias relativamente complicadas, como pagos a terceros y compensaciones mutuas de cuentas [29]. El comercio y la economía habían alcanzado aquí una etapa de desarrollo tan superior a la de Egipto, que, en comparación con los egipcios, se podría designar a los viejos babilonios como el auténtico *homo œconomicus* [30]. Esta mayor rigidez formal del arte babilónico, que existe junto a una economía más ágil y más directamente ligada a la vida urbana, se opone ciertamente a aquella tesis de la sociología, válida siempre en los demás casos, que dice que el estilo rígidamente geométrico está relacionado con una agricultura tradicionalista, y el naturalismo independiente, con una economía urbana más dinámica. Tal vez en Babilonia la mayor rigidez de la tiranía y la mayor intolerancia de la religión aminoraban la influencia liberadora de la ciudad; o acaso la circunstancia de que allí no existiese sino un arte del rey y del templo, y fuera del déspota y

29 O. NEURATH: *Antike Wirtschaftsgesch.*, 1926, 3.ª ed., pp. 12-13.
30 WALTER OTTO: *Kulturgesch. des Altertums*, 1925, p. 27.

los sacerdotes nadie pudiese ejercer influencia en el arte, fue lo que ahogó en germen todas las tendencias individualistas y naturalistas. En todo caso, la mano de obra artística campesina y las formas más populares de las artes menores tuvieron en el país de los dos ríos una importancia menor que en los demás territorios culturales del Antiguo Oriente [31]. El oficio artístico era aquí todavía más impersonal que, por ejemplo, en Egipto. No conocemos casi ningún nombre de artista en Babilonia; la evolución de su arte la orientamos únicamente por los reinados de sus monarcas [32]. Entre arte y artesanía no se hacía aquí distinción alguna ni terminológica ni práctica; el *Código de Hammurabi* menciona a los arquitectos y escultores al lado de los herreros y zapateros.

El racionalismo abstracto se practica en el arte babilónico y asirio de manera más consecuente que en el egipcio. No sólo se representa la figura humana con la más estricta frontalidad y con la cabeza vuelta en franca vista lateral; también las partes características del rostro —la nariz y el ojo— están considerablemente aumentadas, y, por el contrario, los rasgos menos interesantes, como la frente y la barbilla, se encuentran fuertemente atenuados [33]. El principio antinaturalista de la frontalidad tiene su expresión más marcada ante todo en los llamados *Guardianes de la puerta*, los leones y toros alados de la escultura arquitectónica asiria. Difícilmente existe género alguno del arte egipcio en el que la concepción artística soberanamente estilizante y que renuncia a todo ilusionismo fuera realizada tan sin concesiones como en estas figuras que tienen, vistas de perfil, cuatro patas, en actitud de caminar, y, de frente, dos, en reposo, teniendo, por tanto, cinco patas, y que realmente representan la fusión de dos animales. Tan evidente contravención de las leyes naturales tiene en este caso una motivación exclusivamente racional: el creador de este género quería

31 ECKHARD UNGER: *Vorderasiatische Kunst*, en "Reallexikon der Vorgesch.", publicado por Max Ebert, VII, 1926, p. 171.
32 BRUNO MEISSNER: *Babylonien und Assyrien*, I, 1920, p. 274.
33 *Ibid.*, p. 316.

evidentemente que el observador pudiera obtener desde cualquier lado un cuadro completo, perfecto de forma y de sentido.

El arte asirio atraviesa muy tarde, no antes de los siglos VIII y VII antes de Cristo, una especie de proceso naturalista. *Los relieves de guerra y caza de Asurbanipal* poseen, por lo menos en lo que se refiere a los animales retratados, una naturalidad y una viveza cautivadoras; las figuras humanas, en cambio, están todavía trazadas en forma rígida y estilizada, y aparecen aún con el mismo atuendo de cabello y barba tieso, remilgado y arcaico de mil años antes. Encontramos aquí un dualismo estilístico semejante al de Egipto en la época de Ekhnatón; vemos la misma diferencia en el manejo de las figuras de animales y de hombres que se observaba ya en el Paleolítico y advertiremos repetidamente en el curso de la historia del arte. El hombre paleolítico pintaba al animal de manera más naturalista que al hombre, porque en su mundo todo giraba en torno al animal; en tiempos posteriores se hace lo mismo porque no se considera al animal digno de la estilización.

## 6

## *CRETA*

En todo el ámbito del arte del Antiguo Oriente el arte cretense es el que constituye el problema más difícil para la sociología. Este arte no sólo adopta una posición especial frente al arte egipcio y al mesopotámico, sino que es una excepción en todo el período que va desde el fin del Paleolítico hasta el comienzo del clasicismo griego. En todo este período, casi inabarcable, de estilo abstracto geométrico, en este mundo invariable de tradiciones estrictas y formas rígidas, Creta nos muestra un cuadro de vida colorista, irrefrenable, alegre, sin que podamos encontrar aquí unas circunstancias económicas y sociales distintas de las del mundo circundante. También aquí, al igual que en Egipto y Mesopotamia, dominan déspotas y señores feudales y toda la cultura está sometida a un orden social autocrático. Y, sin embargo, ¡qué diferencia en la concepción del arte! ¡Qué independencia en los afanes artísticos, en contraste con la asfixiante presión de los convencionalismos en el resto del mundo del Antiguo Oriente! ¿Cómo puede explicarse esta diferencia? Hay muchas explicaciones posibles; pero la imposibilidad de descifrar la escritura cretense hace que ninguna de las explicaciones aceptables sea contundente. Tal vez la diferencia radica en parte en el papel relativamente subordinado que la religión y el culto desempeñan en la vida pública cretense. No se han encontrado en Creta construcciones de templos ni estatuas monumentales de dioses; los pequeños ídolos y los símbolos cultuales que han llegado a nosotros indican que la religión ejerció aquí una influencia menos profunda y total de lo que era habitual en el Antiguo Oriente. Pero la independencia del arte cretense se explica también parcialmente por la fun-

ción extraordinariamente importante que la ciudad y el comercio desempeñaron en la vida económica de la isla. Un predominio semejante del comercio lo encontramos también en Babilonia, ciertamente, sin que se puedan observar en el arte los correspondientes efectos; pero el sistema ciudadano probablemente no estaba en ninguna parte del Antiguo Oriente tan desarrollado como en Creta. Existía aquí gran variedad de tipos de comunidades urbanas: al lado de la capital y de las cortes, como Cnossos y Faistos, había típicas ciudades industriales, como Gurnia, y pequeñas villas de mercado, como Praisos [34]. Pero el carácter especial del arte cretense debe estar, por fuerza, en relación, sobre todo, con el hecho de que, en contraste con los demás territorios, en el Egeo el comercio —y principalmente el comercio exterior— estaba en manos de las clases dominantes. El espíritu inquieto y deseoso de novedades de los comerciantes podía, en consecuencia, imponerse mucho más libremente que en Egipto o Babilonia.

Naturalmente, este arte sigue siendo todavía un arte perteneciente completamente a la aristocracia y a la Corte; expresa la alegría de vivir, la buena vida y el lujo de los autócratas y de una pequeña aristocracia. Sus monumentos dan testimonio de la existencia de formas de vida señoriales, de una Corte fastuosa, de palacios espléndidos, de ricas ciudades, de grandes latifundios, así como de la amarga existencia de una numerosa población rural que se encontraba en la esclavitud. Este arte tiene, como en Egipto y Babilonia, un carácter totalmente cortesano; el elemento rococó, el gusto por lo refinado y lo virtuosista, por lo delicado y lo gracioso, alcanza aquí, sin embargo, su más alto valor. Hörnes subraya con razón los rasgos caballerescos de la cultura minoica; con ello alude al papel que representan en la vida de Creta las procesiones y las fiestas, los espectáculos de lucha y los torneos, las mujeres y sus ademanes de coquetería [35]. En contraste con el rígido estilo de vida de los antiguos señores, conquista-

[34] C. GLOTZ: *La Civilisation égéenne,* 1923, pp. 162-64.
[35] H. HÖRNES-O. MENCHIN: *Urgesch. der bild. Kunst,* 1925, p. 391.

dores y terratenientes —estilo que aparecerá también más tarde en la Edad Media—, este rasgo cortesano-caballeresco favorece unas formas de vida más independientes, más espontáneas y más elásticas, y engendra, en armonía con estas formas, un arte más individualista, más libre estilísticamente y más amante de la naturaleza.

Pero, según otra interpretación, el arte cretense no es *propiamente más naturalista que, por ejemplo,* el arte egipcio; si produce una impresión de mayor naturalidad, no se debe tanto a los medios estilísticos cuanto a la osadía en la elección de los temas, a la renuncia, a la solemnidad representativa y a la preferencia por lo profano y episódico, por los motivos vivientes y dinámicos [36]. La "disposición casual" de los elementos de la composición, de la que se habla como de una característica esencial del arte cretense, muestra, sin embargo, que no basta con hacer referencia a la elección de temas y motivos. En contraste con la trabazón del arte egipcio y babilónico, esta "disposición casual", esta composición más libre, más suelta, más pictórica, revela una libertad de invención a la que acaso la denominación que mejor cuadre sea la de "europea", y una concepción artística que favorece la acumulación y abundancia del material temático, en oposición al principio de la concentración y la subordinación de los motivos [37]. La preferencia por la simple yuxtaposición es tan decidida en el arte cretense, que no sólo en las composiciones de escenas y figuras, sino también en el colorido ornamental de los vasos encontramos por todas *partes una lujuriante decoración colorista en vez de una* decoración geométrica cerrada [38]. Esta independencia formal es tanto más significativa cuanto que los cretenses

[36] G. RODENWALDT: *Die Kunst der Antike,* 1927, pp. 14-15.

[37] L. CURTIUS ve en el arte cretense "la primera revelación del nuevo espíritu europeo, que se diferencia agudamente por su apasionada movilidad del espíritu oriental." (*Die antike Kunst, II,* p. 56.) G. KARO habla, por el contrario, de un carácter "no griego, incluso no europeo" (*Reallexikon,* publicado por Ebert, VII, p. 93).

[38] Cf. G. KARO: *Die Schachtgräber von Mykenai,* 1930, p. 288; G. A. S. SNIJDER: *Kretische Kunst,* 1936, pp. 47 y 119.

conocían muy bien, como sabemos, las creaciones del arte egipcio. El hecho de que renunciasen a la monumentalidad, a la solemnidad y al rigor egipcios es una prueba clara de que las proporciones egipcias no correspondían a su gusto ni a sus propósitos artísticos.

A pesar de esto, también el arte cretense tiene sus convencionalismos antinaturalistas y sus formas abstractas; descuida la perspectiva casi siempre, las sombras faltan completamente en sus pinturas, los colores se mantienen casi siempre en los tonos ordinarios y las formas de la figura humana se pintan siempre más estilizadas que las de los animales. Pero la relación entre los elementos naturalistas y antinaturalistas tampoco está aquí determinada de antemano, sino que es una proporción que varía con la evolución histórica [39]. El arte, siguiendo siempre de cerca a la naturaleza, retrocede desde una forma completamente geométrica y posiblemente influida todavía por el Neolítico, pasando por un naturalismo extremo, hasta una estilización arcaizante y un poco académica. Pero hasta mediados del segundo milenio, es decir, a finales del minoico medio, no encuentra Creta su singularidad naturalista ni alcanza la cumbre de su desarrollo artístico. En la segunda mitad del milenio el arte cretense pierde de nuevo gran parte de su frescura y naturalidad; sus formas se hacen cada vez más esquemáticas y convencionales, más rígidas y abstractas. Los investigadores que se inclinan por una explicación racial del fenómeno acostumbran a atribuir esta geometrización a la influencia de las tribus helénicas que invaden el continente griego desde el Norte, es decir, al mismo elemento étnico que creó más tarde el geometrismo griego [40]. Otros ponen en tela de juicio la necesidad de semejante explicación y buscan la razón de este cambio de estilo en la evolución histórica de la forma [41].

39 Cf. D. G. HOGARTH: *The Twilight of History*, 1926, p. 8.

40 HÖRNES-MENGHIN: *op. cit.*, pp. 378, 382; C. SCHUCHHARDT: *Alteuropa*, 1926, p. 228.

41 G. RODENWALDT: *Nordischer Einfluss im Mykenischen?*, en "Jahrb. d. Deutschen Archäolog. Inst.", Suplem. XXXV, 1920, p. 13.

Es corriente aludir a la "modernidad" del arte cretense para acentuar su singularidad frente al egipcio y al mesopotámico; pero la cuestión más problemática es tal vez saber *qué es lo que se entiende* por tal "modernidad". A pesar de toda su originalidad y su virtuosismo, el gusto de los cretenses no era precisamente ni delicado ni constante. Sus medios artísticos son demasiado fáciles y evidentes como para dejar tras de sí una impresión duradera. Sus frescos recuerdan, con sus colores acuosos y sus rasgos sobrios, las decoraciones de los modernos barcos de lujo y de las piscinas [42]. Creta no sólo ha estimulado la época "moderna"; lo cretense anticipa incluso muchos aspectos del moderno "arte industrial". Esta "modernidad" del arte cretense estaba relacionada probablemente con su actividad artística a escala industrial y con su producción masiva de obras de arte para una ingente exportación. Los griegos han evitado ciertamente, en semejante industrialización de la artesanía, el peligro de la esquematización; pero esto prueba sólo que en la historia del arte las mismas causas no producen siempre los mismos efectos, o que a menudo las causas son tal vez demasiado numerosas para ser agotadas por el análisis científico.

[42] Sobre lo discutible del gusto cretense, cf. G. CLOTZ: *op. cit.*, página 354, y A. R. BURN: *Minoans, Philistines and Greeks*, 1930, página 94.

III

# *GRECIA Y ROMA*

1

## *LA EDAD HEROICA Y LA EDAD HOMERICA*

Las epopeyas homéricas son los poemas más antiguos que poseemos en lengua griega, pero no pueden ser considerados en modo alguno como la más antigua poesía griega; y esto no sólo porque su estructura es demasiado complicada para corresponder a una época inicial y porque su contenido es demasiado contradictorio, sino también porque la leyenda de Homero mismo contiene muchos rasgos que son incompatibles con el retrato del poeta que podríamos trazar ateniéndonos al espíritu ilustrado, escéptico y frecuentemente frívolo de sus epopeyas. La imagen del viejo cantor ciego de Quíos está compuesta en gran parte de recuerdos que arrancan del tiempo en que el poeta era considerado como "vate", como profeta sacerdotal inspirado por Dios. Su ceguera es sólo el signo exterior de la luz interior que le llena y le permite ver las cosas que los demás no pueden ver. Esta tara corporal —lo mismo que la cojera del herrero divino Hefesto— expresa una segunda idea de los tiempos primitivos: la de que los realizadores de poemas, obras plásticas y demás obras más o menos artísticas debían salir de las filas de aquellos que eran inútiles para la guerra y la lucha. Por lo demás, la leyenda de "Homero" se identifica casi completamente con el mito del poeta considerado todavía como una figura semidivina, como un taumaturgo y un profeta, mito que nos aparece del modo más palpable en la figura de Orfeo, el cantor que recibió su lira de

Apolo y su iniciación en el arte del canto de las mismas Musas, que podía arrastrar tras de sí no sólo hombres y animales, sino también los árboles y las rocas, y que con su música rescató a Eurídice de los lazos de la muerte. "Homero" ya no posee esta fuerza mágica, pero conserva aún los rasgos del profeta inspirado y la conciencia de su relación sagrada y misteriosa con la Musa, a la que invoca repetidamente con toda confianza. Al igual que la poesía de todas las épocas primitivas, también la poesía de los primeros tiempos de Grecia se compone de fórmulas mágicas y sentencias de oráculo, de plegarias y oraciones, de canciones de guerra y de trabajo. Todos estos géneros tienen un rasgo común: el de ser poesía ritual de las masas. A los cantores de fórmulas mágicas y de oráculos, a los autores de lamentaciones mortuorias y canciones guerreras les era ajena todo diferenciación individual; su poesía era anónima y destinada a toda la comunidad; expresaba ideas y sentimientos que eran comunes a todos. En las artes plásticas corresponden a este período de la poesía ritual e impersonal aquellos fetiches, piedras y troncos de árboles que se limitaban a dar una insinuación mínima de la figura humana y que apenas pueden llamarse esculturas, a los cuales los griegos reverenciaban en sus templos desde los primeros tiempos. Son, como las más viejas fórmulas mágicas y las canciones cultuales, arte primitivo comunitario, expresión artística, todavía muy ruda y desmañada, de una sociedad en la que apenas hay diferencias de clases. Nada sabemos de la situación social de sus creadores, del papel que desempeñaban en la vida del grupo ni del prestigio que disfrutaban entre sus contemporáneos; probablemente eran menos estimados que los artistas-magos del Paleolítico o que los sacerdotes y los cantores religiosos del Neolítico. Por otra parte, también los artistas plásticos tenían una ascendencia mítica. Dédalo, como sabemos, podía dar vida a la madera y hacer que las piedras se levantaran y caminaran; al autor de su leyenda no le parece tan maravilloso que construyera alas para sí y para su hijo para volar sobre el mar como que fuera capaz de tallar la piedra y

trazar el Laberinto. Pero Dédalo no es, ni mucho menos, el único artista mágico, sino tal vez el último de los grandes. El hecho de que a Icaro se le fundan las alas y caiga en el mar parece tener el sentido simbólico de que con Dédalo termina la era de la magia.

Al iniciarse la edad heroica, la función social de la poesía y la situación social del poeta cambian radicalmente. La concepción del mundo profana e individualista de la aristocracia guerrera da a la poesía un contenido nuevo y señala al poeta nuevos temas. El poeta sale del anonimato y de la inaccesibilidad del estado sacerdotal, pero la poesía pierde su carácter ritual colectivo. El rey y los nobles de los principados aqueos del siglo XII, los "héroes", que dan su nombre a esta edad, son ladrones y piratas, se llaman a sí mismos orgullosamente "saqueadores de ciudades", sus canciones son profanas e impías, y la leyenda troyana —la cumbre de su gloria— no es otra cosa que la glorificación poética de sus correrías de ladrones y piratas. Su libre e irreverente visión del mundo es una consecuencia de su perenne ocupación guerrera, de las continuas victorias que alcanzan y del brusco cambio que sus circunstancias culturales experimentan. Vencedores de un pueblo poseedor de una civilización superior a la que ellos tienen, y usufructuarios de una cultura mucho más avanzada que la suya, se emancipan de los lazos de la religión de sus padres, pero menosprecian también los preceptos y prohibiciones religiosos del pueblo vencido, precisamente porque son de los vencidos[1]. Todo incita a esta voluble gente de guerra hacia un individualismo indómito que deja a un lado toda tradición y todo derecho. Puesto que en su mundo todo se consigue con la fuerza corporal, con el valor, con la habilidad y con la astucia, para ellos todo se convierte en motivo de lucha y en objeto de aventura personal.

Desde el punto de vista sociológico, el paso decisivo en este período consiste en el tránsito de la organización

[1] H. M. CHADWICK: *The Heroic Age*, 1912, pp. 450 ss.; A. R. BURN: *The World of Hesiod*, 1936, pp. 8 ss.

impersonal del clan de los primeros tiempos a una especie de monarquía feudal, que descansa en la fidelidad personal de los vasallos a su señor y que no sólo es independiente de los lazos de familia, sino que a veces se opone a las relaciones familiares y suprime radicalmente los deberes del parentesco de sangre. La ética social del feudalismo va contra la solidaridad de la sangre y de la raza; individualiza y racionaliza las relaciones morales[2]. La descomposición gradual de la comunidad tribal se expresa de la manera más ostensible en los conflictos entre parientes, conflictos que aparecen cada vez con mayor frecuencia desde la edad heroica. La lealtad de los vasallos al señor, de los súbditos a su rey y de los ciudadanos a su ciudad se desarrolla cada vez más y resulta finalmente más fuerte que la voz de la sangre. Este proceso se extiende a lo largo de varios siglos y encuentra su conclusión con la victoria de la democracia, después de las derrotas que sufre al enfrentarse con las aristocracias basadas en la solidaridad familiar. La tragedia clásica está todavía llena del conflicto entre el Estado familiar y el Estado popular; la *Antígona*, de Sófocles, gira en torno al mismo problema de la lealtad que es ya el eje de la *Ilíada*. En la edad heroica misma, sin embargo, no aparecen todavía conflictos trágicos, pues el problema no está relacionado con ninguna crisis en el orden social establecido; pero ya en ella aparece un cambio de valores en la escala moral, y, finalmente, un individualismo cruel que no respeta nada más que el código de honor de unos piratas.

De acuerdo con esta evolución, la poesía de la edad heroica no es ya poesía popular y de masas, ni lírica coral o de grupo, sino un canto individual acerca del destino individual. La poesía no tiene ya el cometido de excitar a la lucha, sino de entretener a los héroes después de pasada la batalla, de aclamarlos y ensalzar su nombre, de pregonar y eternizar su gloria. Los cantos heroicos deben su origen al afán de gloria de la nobleza guerrera; satisfacer

[2] H. M. CHADWICK: *op. cit.*, pp. 347, 348, 365; GEORGE THOMSON: *Aeschylus and Athens*, 1941, p. 62.

este deseo es su objetivo principal; cualquiera otra finalidad tiene para su público una significación muy secundaria. Hasta cierto punto, todo el arte de la Antigüedad clásica está condicionado por este afán de gloria, por este deseo de alcanzar renombre entre los contemporáneos y ante la posteridad [3]. La historia de Heróstrato, que prende fuego al templo de Diana en Efeso para eternizar su nombre, da una idea de la fuerza de esta pasión, que todavía en épocas posteriores era muy poderosa, pero que nunca ha sido después tan creadora como en la edad heroica. Los poetas de los cantos heroicos son narradores de alabanzas, pregoneros de la fama; en esta función basan su existencia y de ella reciben su inspiración. El objeto de su poesía no lo constituyen ya deseos y esperanzas, ceremonias mágicas y ritos cultuales animistas, sino narraciones de batallas victoriosas y de botines conquistados. Al perder su naturaleza ritual, los poemas pierden también su carácter lírico y se hacen épicos; en este aspecto son la más antigua poesía profana independiente del culto que conocemos en Europa. Estos poemas llegan a convertirse en una especie de información bélica, de crónica de los acontecimientos guerreros, y, sin duda, se limitan a narrar ante todo las "últimas noticias" de las empresas bélicas triunfantes y de las correrías de la tribu en busca de botín. "El canto más nuevo trae la alabanza más alta", dice Homero (*Od.*, I, 351/2), y hace que su Demódoco y Femio canten los últimos acontecimientos. Pero sus cantores ya no son meros cronistas; la crónica bélica se ha convertido ya en un género medio histórico medio legendario, y ha tomado rasgos de romance mezclados con elementos épicos, dramáticos y líricos. Los poemas heroicos que constituyen la base de la epopeya tuvieron ya también, sin duda, este carácter híbrido, si bien en ellos el elemento épico seguía siendo el definitivo.

3 "Una cosa prefieren los buenos antes que todas: la gloria perenne a las cosas mortales", dice todavía Heráclito, fragmento 29, en H. DIELS: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, I, 1934, 5.ª ed., p. 157.

El cantar heroico no sólo se ocupa de una persona única, sino que además es recitado por una sola persona, y ya no por una comunidad o por un coro [4]. Al principio sus poetas y recitadores son probablemente los mismos guerreros y héroes; esto quiere decir que no sólo el público, sino también los creadores de la nueva poesía pertenecen a la clase dominante; son *dilettantes* nobles, y a veces príncipes. La escena narrada en el *Beowulf*, en la que el rey de los daneses invita a uno de sus gigantes a cantar una canción sobre la lucha que acaban de finalizar victoriosos, podría corresponder totalmente a las condiciones de la época heroica griega [5]. Pero el noble aficionado es sustituido muy pronto por poetas y cantores cortesanos —los bardos—, que presentan los cantos heroicos en una forma más artística, más pulida por la práctica, más impresionante. Estos cantan sus canciones en la sobremesa común del rey y sus generales, a la manera como lo hacen Demódoco en la Corte del rey de los feacios y Femio en el palacio de Ulises, en Itaca. Son cantores profesionales, pero son al mismo tiempo vasallos y gente del séquito del rey; se les considera, por su ocupación profesional, como señores respetables, pertenecen a la sociedad cortesana y los héroes les tratan como a sus iguales; llevan la vida profana de los cortesanos, y aunque también a ellos "un dios les ha plantado las canciones en el alma" *(Od.*, XXII, 347/8) y conservan el recuerdo del origen divino de su arte, son tan versados en el rudo quehacer de la guerra como su público, y tienen mucho más de común con él que con sus propios ascendientes espirituales, los profetas y magos de los tiempos primitivos.

La imagen que la epopeya homérica nos da de la situación social de los poetas y cantores no es unitaria. Unos pertenecen a la corte del príncipe, mientras otros se encuentran en una posición intermedia entre el cantor cor-

[4] Por lo demás, desde luego, en la prehistoria no todos los géneros eran corales.

[5] H. M. CHADWICK: *op. cit.*, p. 87.

tesano y el cantor popular[6]. Al parecer, se mezclan en esta imagen las condiciones típicas de la edad heroica con las propias de la época de la compilación y la última redacción de los cantos, es decir, de la edad homérica misma. En todo caso deberemos suponer que ya en los primeros tiempos existían también, junto a los bardos de la sociedad cortesana y aristocrática, gentes errantes que en los mercados en torno al hogar de las λέσχαι entretenían a su público con historias más o menos heroicas y menos llenas de dignidad que las aventuras de los héroes[7]. No podemos formarnos una idea adecuada de lo que significaban estas historias de la epopeya si no aceptamos que anécdotas como el adulterio de Afrodita tuvieron su origen en estas narraciones populares.

En las artes plásticas los aqueos continúan la tradición cretomicénica; por ello, la situación social del artista no debió de ser entre ellos muy diferente de la del artista-artesano de Creta. De todas maneras no podemos pensar que algún pintor o escultor haya salido jamás de las filas de la nobleza aquea y haya pertenecido a la sociedad cortesana. La afición de los príncipes y nobles a la poesía y a la familiaridad de los poetas profesionales con las prácticas de la guerra son un motivo apto para aumentar la diferencia social entre el artista que trabaja con sus manos y el poeta que crea con su espíritu; este nuevo rasgo eleva al máximo la categoría social del poeta de la edad heroica sobre el escriba del Antiguo Oriente.

La invasión doria representa el fin de la época que había convertido de manera directa sus empresas guerreras y sus aventuras en canción y leyenda. Los dorios son un pueblo campesino, rudo y sobrio, que no canta sus victorias; por su parte, los pueblos heroicos expulsados por ellos no parten ya hacia nuevas aventuras. Los dorios transforman la monarquía militarista, una vez establecidos en las costas de Asia Menor, en una pacífica aristo-

6 W. SCHMID-O. STAEHLIN: *Gesch. d. griech. Lit.*, I, 1, 1929, página 59; en el *Handbuch der Altertumswissenschaft*, de I. Müller.

7 *Ibid.*, p. 60.

cracia agricultora y comerciante, en la que incluso los reyes son simplemente grandes terratenientes. Antes, las familias reales y su séquito directo habían llevado una vida excesivamente suntuosa a costa del resto de la población; ahora, en cambio, los bienes se distribuyen de nuevo entre varias manos, y este sistema disminuye el exceso de lujo de las clases superiores[8]. El estilo de vida es más sobrio y los encargos que hacen a escultores y pintores en su nueva patria son al principio probablemente muy escasos y humildes. Lo único espléndido es la producción poética de la época. Los fugitivos llevan consigo a Jonia sus canciones heroicas, y allí, en medio de pueblos extraños y bajo el influjo de una cultura extraña, surge la epopeya en un proceso que dura tres siglos. Debajo de la definitiva forma jónica podemos reconocer todavía la vieja materia eólica, así como determinar la diversidad de las fuentes y advertir la calidad desigual de las partes y la brusquedad de las transiciones; pero no podemos determinar ni lo que la epopeya debe en el aspecto artístico al cantar de gesta, ni qué parte del mérito de esta obra incomparable corresponde a los distintos poetas, a las distintas escuelas y a las diversas generaciones de poetas. Y, sobre todo, no sabemos si esta o aquella personalidad ha intervenido por sí misma, independientemente, en el trabajo colectivo y ha tenido una influencia decisiva sobre la forma final de la obra, o si lo propio y peculiar del poema se debe considerar precisamente como resultado de muchos hallazgos especiales y heterogéneos de tradiciones ininterrumpidas y constantemente mejoradas, y tenemos por ello que agradecerlo al "genio de la colectividad".

La producción poética, que adquirió una forma más personal al separarse los poetas de los sacerdotes durante la edad heroica, y que era obra de individualidades aisladas e independientes, muestra de nuevo una tendencia colectivista. La epopeya no es obra de poetas individuales

[8] Cf. O. NEURATH: *Antike Wirtschaftsgeschichte*, 1926, 3.ª ed., página 24.

diferenciados, sino de escuelas poéticas. Si no es creación de una comunidad popular, lo es ciertamente de una comunidad laboral, es decir, de un grupo de artistas ligados por una tradición común y por métodos comunes de trabajo. Comienza con ello en la vieja poesía una modalidad nueva, enteramente desconocida, de organización del trabajo artístico, un sistema de producción que hasta ahora sólo era habitual en las artes plásticas y que en lo sucesivo hace posible también en la literatura una distribución del trabajo entre profesores y alumnos, maestros y ayudantes.

El bardo cantaba su canción en los salones reales, ante un público real y noble; el rapsoda recitaba sus poemas en los palacios de la nobleza y en las casas señoriales, pero también en las fiestas populares, y en las ferias, en los talleres y en las λέσχαι. A medida que la poesía se vuelve más popular y se dirige a un público cada vez más amplio, su recitación se hace cada vez menos estilizada y se acerca más al lenguaje cotidiano. El cayado y la recitación sustituyen a la lira y al canto. Este proceso de popularización encuentra su conclusión cuando la leyenda, con su nueva forma épica, retorna a su tierra natal, donde los rapsodas difunden la canción de gesta, los epígonos la amplían y los trágicos le dan una forma nueva. Desde la tiranía y el comienzo de la democracia la representación de poemas épicos en las fiestas populares se convierte en una costumbre regular; ya en el siglo VI una ley dispone que se reciten todos los poemas homéricos —probablemente turnándose los rapsodas— en las Fiestas Panateneas, que se celebraban cada cuatro años. El bardo era el pregonero de la gloria de los reyes y de sus vasallos; el rapsoda se convierte en el panegirista del pasado nacional. El bardo ensalzaba los sucesos del día; el rapsoda rememora sucesos histórico-legendarios. Componer y recitar poemas no son todavía dos oficios distintos y especializados; pero el recitador del poema no tiene que ser necesariamente su autor [9]. El rapsoda constituye un fenómeno

[9] SCHMID-STAEHLIN: *op. cit.*, I, 1, p. 157.

de transición entre el poeta y el actor. Los abundantes diálogos que los poemas épicos colocan en boca de sus figuras y que exigen del recitador un efecto histriónico forman el puente entre la recitación de poemas épicos y la representación dramática [10]. El Homero de la leyenda está entre Demódoco y los homéridas, a medio camino entre los bardos y los rapsodas. Es, a la vez, vate sacerdotal y juglar viajero, hijo de la Musa y cantor mendicante. Su persona no es una figura histórica determinada, sino tan sólo el resumen y la personificación de la evolución que conduce de los cantares de gesta de las Cortes aqueas a los poemas épicos jónicos.

Los rapsodas eran con toda probabilidad gentes capaces de escribir, pues aunque en tiempos muy tardíos existían aún recitadores que se sabían su Homero de memoria, la recitación ininterrumpida sin un texto escrito habría provocado con el tiempo la descomposición total de los poemas. Tenemos que imaginarnos a los rapsodas como literatos diestros y prácticos, cuya tarea artística gremial consistía más bien en conservar que en incrementar los poemas recibidos. El hecho de que se designasen a sí mismos como homéridas y mantuviesen la leyenda de su descendencia del maestro demuestra el carácter conservador de su clan. Frente a esta concepción se ha subrayado, sin embargo, que las designaciones de estos gremios como "*homéridas*", "*asclepíadas*", "*dedálidas*", *etc.*, han de ser consideradas como símbolos elegidos caprichosamente y que los miembros de estos gremios no creían en una descendencia común ni querían hacer creer en ella [11]. Mas, por otra parte, también se ha señalado que al principio las diversas profesiones fueron monopolio de tales linajes [12]. Sea de ello lo que quiera, lo cierto es que los rapsodas formaban una clase profesional cerrada, separada de otros grupos, una clase de literatos muy especia-

10 Cf. HERMANN REICH: *Der Mimus*, 1903, I, p. 547.

11 E. A. CARDNER: *Early Athens*, en *The Cambridge Ancient History*, III, 1929, p. 585.

12 G. THOMSON se funda, al exponer esta teoría (*op. cit.*, p. 45), en V. GRÖNBECK: *Cultu… of the Teutons*, 1931.

lizados, formados en antiguas tradiciones, que nada tenían que ver con lo que llamamos "poesía popular". La "poesía épica popular" griega es un invento de la filología romántica; los poemas homéricos son cualquier cosa menos poemas populares, y esto no sólo en su forma definitiva, sino incluso en sus comienzos. Tampoco son ya poesía cortesana, como lo era todavía por completo el cantar de gesta; sus motivos, su estilo, su público, todo en el cantar de gesta tenía un carácter cortesano y caballeresco. Se duda incluso de que el cantar de gesta griego se haya convertido en poesía popular, como ocurrió con el poema de los *Nibelungos;* éste, después de atravesar una primera etapa cortesana en su desarrollo, fue llevado al pueblo por los juglares errantes y pasó por un período de poesía popularesca antes de alcanzar de nuevo su definitiva forma cortesana [13]. Según esta opinión, los poemas homéricos serían la continuación inmediata de la poesía cortesana de la época heroica [14]; los aqueos y eolios habrían llevado consigo a su nueva patria no sólo sus cantos heroicos, sino también sus cantores, y éstos habrían transmitido a los poetas de la épica las canciones que ellos habían cantado antes en las cortes de los príncipes. En consecuencia, el núcleo de la poesía homérica habría estado formada no por romances populares tesalios, sino por canciones panegíricas cortesanas, que no estaban destinadas a las masas, sino a los oídos exigentes de los entendidos. Sólo muy tarde, en la forma de una épica ya plenamente desarrollada, se habría hecho popular la leyenda heroica y sólo en tal forma habría pasado al pueblo helénico.

Es algo que choca con todas las concepciones románticas de la naturaleza del arte y del artista —concepciones que pertenecen a los fundamentos de la estética del siglo XIX— el que la epopeya homérica, este inigualado modelo de la poesía, no pueda ser considerada ni como la creación de un individuo ni como un producto de la poesía popular, sino como poesía artística anónima, obra

13 H. M. CHADWICK: *op. cit.*, p. 228.
14 *Ibid.*, p. 234.

colectiva de elegantes poetas cortesanos y literatos eruditos, en los cuales los límites entre las aportaciones de las diversas personalidades, escuelas y generaciones son completamente imprecisos. A la luz de esta certeza los poemas se nos muestran con una faz nueva, sin perder por ello su misterio. Los románticos designaban el elemento enigmático de estos poemas como "poesía popular ingenua"; para nosotros, lo que tienen de enigmáticos proviene de su indefinible fuerza poética, la cual, de elementos tan distintos como son visión y erudición, inspiración y tradición, cosas propias y cosas ajenas, hace brotar la dulce e ininterrumpida cadencia de estos poemas, su denso y homogéneo mundo de imágenes, la perfecta unidad del sentido y de la existencia de sus héroes.

La concepción del mundo de la poesía homérica es todavía completamente aristocrática, aunque ya no estrictamente feudal; sólo sus temas más antiguos pertenecen al mundo feudal. El cantar heroico se dirigía todavía exclusivamente a los príncipes y a los nobles; sólo se interesaba por ellos, por sus costumbres, normas e ideales. Aunque en la epopeya el mundo no está ya tan estrictamente limitado, sin embargo el hombre común del pueblo carece todavía de nombre y el guerrero vulgar no tiene ninguna importancia. En todo Homero no existe ni un único caso en que un personaje no noble se eleve por encima de su propia clase [15]. La epopeya no critica realmente ni a la realeza ni a la aristocracia; Tersites, el único que se levanta contra los reyes, es el prototipo del hombre incivil, carente de toda urbanidad en sus maneras y en su trato. Pero si los rasgos "burgueses" que han sido señalados [16] en las comparaciones homéricas no reflejan todavía una manera de sentir burguesa, sin embargo la epopeya no expresa ya del todo los ideales heroicos de la leyenda. Más bien se da ya una notable tensión entre la concepción de un poeta humanizado y el modo de vida de sus rudos

[15] A. R. BURN: *Minoans, Philistines and Greeks*, 1930, p. 200.
[16] PAUL CAUER: *Grundfragen der Homerkritik*, 1909, 2.ª ed., páginas 420-23.

héroes. No es sólo en la *Odisea* donde se nos muestra el Homero "no heroico". No es Ulises el primero en pertenecer a otro mundo, más próximo al poeta, que aquél a que pertenece Aquiles; ya el noble, tierno y generoso Héctor comienza a suplantar el terrible héroe en el corazón del poeta [17]. Todo esto demuestra sencillamente que el modo de ser de la propia nobleza estaba cambiando, y no que, por ejemplo, el poeta de la epopeya orientara sus patrones morales según los sentimientos de un público nuevo y no perteneciente ya a la nobleza. En todo caso los poemas ya no están dirigidos a la nobleza militar terrateniente, sino a una aristocracia ciudadana y no belicosa.

Una poesía más del pueblo, y que se mueve en el mundo de los campesinos, es la poesía hesiódica. No es que sea tampoco precisamente poesía popular, esto es, poesía que el pueblo se transmite de boca en boca, ni tampoco una poesía que pudiese, en las tertulias reunidas alrededor del fuego, hacer la competencia a las anécdotas picantes. Sin embargo, sus temas, sus cánones e ideales son los de los campesinos, los del pueblo oprimido por la nobleza terrateniente. La significación histórica de la obra de Hesíodo consiste en que es la primera expresión poética de una tensión social, de un antagonismo de clases. Es verdad que pronuncia palabras de conciliación, de calma y de consuelo —el tiempo de la lucha de clases y de las revoluciones está todavía lejos—; pero en todo caso es ésta la primera vez que suena en la literatura la voz del pueblo trabajador, la primera vez que esta voz se levanta en favor de la justicia social y en contra de la arbitrariedad y la violencia. Por primera vez sucede que el poeta se aparta de los temas del culto y de la religión o del panegírico de la Corte, que hasta el momento le han correspondido, y se hace cargo de una misión de educación política, convirtiéndose en el maestro, consejero y campeón de una clase oprimida.

Es difícil establecer una relación histórico-estilística en-

[17] SCHMID-STAEHLIN: *op. cit.*, I, 1, pp. 79-81.

tre la poesía homérica y el arte geométrico contemporáneo. La lengua refinada y elegante de la epopeya no tienen ningún parecido perceptible con el estilo seco y esquemático del arte geométrico. El intento de señalar los principios de tal arte en Homero [18] no ha tenido éxito hasta ahora. Pues parte de que la simetría y la repetición, que es a lo que se reduce lo geométrico en la poesía, sólo aparecen en episodios aislados de los poemas homéricos, forman en éstos como la capa más extensa de la estructura formal, en contraposición a las representaciones geométricas de la plástica, en las cuales la simetría y la repetición integran el núcleo mismo de la composición. La explicación de esta discrepancia está sencillamente en que la epopeya se desarrolla en Asia Menor, crisol de las culturas del Egeo y del Oriente, en el centro del comercio mundial de aquella época, mientras que el geometrismo de la plástica tiene su cuna en Grecia, entre los labradores dorios y beocios. El estilo de los poemas homéricos tiene sus raíces en la lengua de una población urbana y cosmopolita; el geometrismo, por el contrario, es la expresión de un pueblo de labradores y pastores rigurosamente cerrado al extranjero. A la síntesis de las dos tendencias, de la que surge el arte griego posterior, sólo se llega después de que se ha alcanzado la unidad económica de los territorios costeros del Egeo, esto es, un nivel de evolución al que no se llega todavía durante la etapa geométrica.

El primitivo estilo geométrico inicia en Occidente, hacia finales del siglo X, después de un período de unos doscientos años de estancamiento y barbarie, un desarrollo artístico nuevo. Por de pronto encontramos por todas partes las mismas formas pesadas, rígidas y feas, los mismos modos de expresión breves y esquemáticos, hasta que, poco a poco, se forman por todas partes estilos locales diferenciados. El más conocido y el más importante artísticamente es el estilo *Dipylon*, que florece en Atica entre el año 900 y el 700; éste es un lenguaje artístico ya re-

18 U. V. WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF: *Die griech. Lit. des Altertums*, 1912, 3.ª ed., p. 17.

finado, casi amanerado, que posee modos de expresión pulidos, decorativos y repetidos. Este lenguaje demuestra cómo incluso un arte campesino puede adquirir, mediante un ejercicio largo e ininterrumpido, un cierto preciosismo, y cómo una ornamentación orgánica, determinada por la estructura del objeto adornado, puede transformarse con el tiempo en una "decoración pseudo-tectónica" [19], en la cual la abstracción de la realidad —la distorsión violenta y muchas veces arbitraria de las formas naturales— no pretende disimular que tiene su origen en la forma del objeto. Hay, por ejemplo, en los fragmentos de un vaso de Dipylon, en el Louvre, una escena de "lamentación funeraria" en la que aparece expuesto el cadáver y unas plañideras en torno, o, mejor dicho, encima del lecho mortuorio, del que forman como una orla, así como unos hombres en actitud fúnebre a ambos lados y debajo del tema principal; éste tiene forma cuadrada y es tectónicamente independiente de la forma redonda del vaso. Según se quiera, todas estas figuras forman parte de la escena o son un puro ornamento. Todo está encerrado en la red de una especie de muestra de labor de ganchillo. Las figuras son todas iguales en su forma, todas hacen el mismo movimiento con los brazos, formando con ellos un triángulo cuyo vértice, vuelto hacia abajo, es el talle de avispa de las siluetas de largas piernas. No hay ninguna profundidad en el espacio, ni ningún orden en él; los cuerpos no tienen ni volumen ni peso; todo es una muestra de superficie y un juego de líneas; todo son fajas y bandas, campos y frisos, cuadrados y triángulos. En esta escena se llega sin duda a la más violenta estilización de la realidad llevada a cabo desde el Neolítico, a una estilización que no hace concesión alguna a la realidad y que está construida de una manera más unitaria y consciente que la del arte egipcio.

19 BERNHARD SCHWEITZER: *Untersuchungen zur Chronologie und Geschichte der geometrischen Stile in Griechenland*, en "Athen. Mitt.", XLIII, 1918, p. 112.

## 2

## *EL ESTILO ARCAICO Y EL ARTE EN LAS CORTES DE LOS TIRANOS*

Sólo hacia el año 700 a. de C., cuando también en Grecia las formas de vida campesinas comienzan a transformarse en formas de vida ciudadanas, se disuelve la rigidez de las formas geométricas. El nuevo estilo *arcaico*, que disuelve el geometrismo, se forma ya sobre la síntesis del arte de Oriente y de Occidente, de Jonia, cuya economía es urbana, y de la metrópoli, cuya economía es todavía casi completamente campesina. En la época que corre entre el fin del período micênico y el comienzo del período arcaico no existen todavía en Grecia ni palacios ni templos ni ninguna otra clase de arte monumental; de esta época poseemos únicamente los restos de un arte que produce sólo cerámica. Con el estilo arcaico, que es producto de un comercio floreciente, de unas ciudades enriquecidas y de unas colonizaciones afortunadas, comienza un nuevo período de la arquitectura representativa y de la plástica monumental. Este arte es el arte propio de una sociedad cuya clase dirigente se eleva desde el nivel de los campesinos al de los magnates de la ciudad, de una aristocracia que comienza a gastar sus rentas en la ciudad y a ocuparse de la industria y el comercio. Este arte ya no conserva nada de la estrechez ni del carácter estacionario del campesino; es un arte ciudadano, tanto por sus monumentales temas como por su antitradicionalismo y su dependencia de influjos extraños. Naturalmente, todavía está ligado a una serie de principios formales abstractos, ante todo a los de frontalidad, simetría, forma cúbica y a la ley de "los cuatro puntos de vista fundamentales" (S. Löwy). Por ello apenas se puede hablar, hasta los comienzos del clasicismo, de una superación de-

finitiva del estilo geométrico. Pero dentro de estas limitaciones, el estilo arcaico muestra tendencias muy variables, y a menudo muy progresivas, en dirección hacia el naturalismo. Tanto el estilo elegante y suelto de las *κόραι* o muñecas jónicas, como las formas pesadas, enérgicas, dinámicas de las primeras esculturas dorias, están orientadas, a pesar de toda su torpeza arcaica, hacia la expansión y diferenciación de los medios expresivos.

En Oriente adquiere la supremacía el elemento jónico; se tiende hacia el refinamiento, el formalismo y el virtuosismo, y se persigue un ideal estilístico que halla su culminación en el arte de las Cortes de los tiranos. La mujer es aquí, como antaño en Creta, el tema principal. En ninguna otra forma se expresa el arte de la costa de Jonia y de las islas de modo más adecuado que en aquellas estatuas de doncellas elegantemente vestidas, cuidadosamente peinadas, con ricos aderezos y delicada sonrisa, que, como estatuas votivas, a juzgar por la abundancia de los hallazgos, llenaban sin duda los templos. Los artistas arcaicos, por lo demás, como sus precursores cretenses, nunca representaron a la mujer desnuda; en lugar de las formas desnudas buscaron los efectos plásticos del cuerpo que se dibuja bajo el vestido y bajo los paños que forman pliegues. La aristocracia no gustaba de la representación del desnudo, que "es democrático, como la muerte" (Julius Lange); al principio sólo soportaba el desnudo masculino como propaganda para los juegos atléticos, el culto al cuerpo y el mito de la sangre. Olimpia, donde eran colocadas estas estatuas de jóvenes, es el lugar más importante de propaganda en Grecia, el lugar donde se formaba la opinión pública del país y la conciencia de unidad nacional de la aristocracia.

El arte arcaico de los siglos VII y VI es el arte que corresponde a la nobleza, todavía muy rica y dueña por completo del aparato estatal, pero amenazada ya en su predominio político y económico. El proceso de su eliminación de la dirección de la economía por la burguesía ciudadana, y de la desvalorización de sus rentas en especie por las grandes ganancias de la nueva economía mone-

taria, estaba ya en marcha desde los comienzos de la época arcaica. Sólo en esta crítica situación comienza la aristocracia a percatarse de su propia esencia [20]; entonces comienza a acentuar sus características peculiares, compensando así su inferioridad en la lucha económica frente a las clases inferiores. Ciertos signos de raza y de clase, de los que la aristocracia apenas tenía antes conciencia y que consideraba como cosa obvia, se vuelven ahora virtudes y excelencias especiales que se hacen valer como justificación de especiales privilegios. Ahora, en el momento del peligro, la aristocracia se traza un programa de vida cuyos principios nunca había fijado en la época de su predominio indiscutido y materialmente asegurado, y que quizá tampoco había seguido muy estrictamente. Ahora es cuando se sientan los cimientos de la ética de la nobleza; el principio de la ἀρετή, con sus rasgos basados en la cuna, la raza y la tradición, compuestos de aptitud corporal y educación militar; la καλοκἀγαθία, con su idea de equilibrio entre las propiedades corporales y espirituales, físicas y morales; la σωφροσύνη con su ideal de autodominio, disciplina y moderación.

Ciertamente la epopeya encuentra también en Grecia por todas partes oyentes interesados e imitadores diligentes; pero la lírica nacional coral y sentenciosa, que se ocupa de modo más inmediato de los problemas del momento, despierta en la nobleza que lucha por su supervivencia más interés que la anticuada leyenda heroica. Poetas gnómicos como Solón, elegíacos como Tirteo y Teognis, líricos corales como Simónides y Píndaro se dirigen desde el comienzo a la nobleza, pero no con divertidas historias de aventuras, sino con severas enseñanzas morales, con consejos y advertencias. Su poesía es, a la vez, expresión de sentimientos personales, propaganda política y filosofía moral. Los poetas son los educadores y los guías espirituales; ya no son los hombres que divierten a sus conciudadanos y a los miembros de su clase. Su misión es

20 Cf. W. JAEGER: *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*, [4]1934, p. 249.

mantener despierta en la nobleza la conciencia del peligro y evocar de nuevo en su memoria los recuerdos de su grandeza. Teognis, el entusiasta panegirista de la ética de la nobleza, habla todavía con el más profundo desprecio de la nueva plutocracia, y, frente al plebeyo espíritu económico, alaba las nobles virtudes de la liberalidad y de la grandeza; pero la crisis del concepto de ἀρετή se hace en él perceptible cuando, a pesar de que ello le repugna profundamente, aconseja acomodarse a la nueva situación creada por la economía monetaria, haciendo con ello vacilar todo el sistema moral de la aristocracia. De la crisis que aquí se manifiesta procede también la trágica visión de Píndaro, el máximo poeta de la nobleza. Esta crisis es la fuente de su poesía, lo mismo que es ella también la fuente de la tragedia. Es verdad que los trágicos, antes de tomar posesión de la herencia pindárica, la han librado de su escoria, es decir, del estrecho culto a las grandes familias, el unilateral ideal deportivo, los "cumplimientos a los profesores de gimnasia y a los palafreneros" [21]; de acuerdo con el espíritu de un público más amplio y mezclado, la concepción trágica ha quedado libre de la estrechez de la visión pindárica.

Píndaro escribe todavía para el círculo cerrado de los nobles, sus iguales, a quienes él, no obstante ser poeta profesional y ganarse la vida con este oficio, considera sus pares. Como en sus poemas finge expresar sólo su propia opinión y pretende que recibe salario por una ocupación que también desempeñaría sin pago, da la impresión de ser un aficionado que hace poesías exclusivamente por su gusto y para el disfrute de los nobles, sus iguales. Esta ficticia posición de aficionado da la impresión de que con ella se da marcha atrás en la profesionalidad del ejercicio poético; pero en realidad es ahora cuando se da el paso decisivo hacia el literato de profesión. Simónides escribe ya poemas de encargo, para cualquiera que se los quiera solicitar, lo mismo que más tarde

21 WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF: *Einleitung in die griech. Tragödie,* 1921, p. 105.

los sofistas ofrecerán en venta sus argumentos. Simónides es el precursor de los sofistas precisamente en aquello en que éstos serán más despreciados [22]. Es verdad que también entre los aristócratas existen verdaderos aficionados que a veces intervienen en la composición y en la ejecución de los coros; pero lo ordinario es que tanto el poeta como los ejecutores de la lírica coral sean artistas profesionales, que, en relación con los estadios precedentes, llegan a una más completa diferenciación profesional. El rapsoda era todavía poeta y ejecutante a la vez; ahora se separan las funciones; el poeta ya no es cantor, ni el cantor es poeta. Esta división del trabajo es quizá lo que con mayor fuerza subraya la especialización de su arte. En el caso del cantor, el arte no deja el menor espacio para que parezca un aficionado, lo cual todavía puede mantenerse en apariencia en el poeta, ligado a los sentimientos que expresa. Los cantores corales forman una profesión muy difundida y bien organizada; con ello los poetas pueden enviar los cantos encargados en la seguridad de que su ejecución no tropezará en ninguna parte con dificultades técnicas. Lo mismo que hoy día un director encuentra en cualquier gran ciudad una orquesta tolerable, así entonces se podía contar por todas partes en las fiestas públicas y privadas con un coro ejercitado. Estos coros eran mantenidos por la nobleza y formaban un instrumento del que podían disponer ilimitadamente.

La ética nobiliaria y el ideal de belleza corporal y espiritual de la aristocracia determinan también las formas de la escultura y la pintura contemporánea, si bien en éstas no se expresan quizá tan claramente como en la poesía. Las estatuas, generalmente designadas como "Apolos", de nobles jóvenes que en Olimpia habían alcanzado una victoria, o bien obras como las figuras de los frontones de Egina, que tienen un vigor corporal tan grande y una actitud tan altiva, corresponden por completo al estilo aristocrático y heroico, anticuado y altivo, de las

[22] Cf. EDGAR ZILSEL: *Die Entstehung des Geniebegriffs*, 1926, página 19.

odas pindáricas. El tema de la escultura y de la poesía es el mismo ideal varonil agonal, el mismo tipo aristocrático de raza seleccionada formada en el atletismo. La participación en los juegos olímpicos está reservada a la nobleza; solo ésta dispone de los medios necesarios para prepararse y tomar parte en ellos. La primera lista de vencedores se remonta al año 776 a. de C.; la primera estatua de vencedor fue erigida, según Pausanias, en el año 536 a. de C. Entre estas dos fechas se extiende la época mejor de la aristocracia. ¿Acaso las estatuas de vencedores fueron creadas para despertar la emulación de una generación más débil, menos ambiciosa, más mezquina?

Las estatuas de los atletas no buscaban el parecido; eran retratos ideales, que únicamente parecen haber servido para mantener el recuerdo de la victoria y hacer la propaganda de los juegos. El artista ni siquiera ha visto al vencedor una sola vez; a veces habrá tenido que realizar el "retrato" sobre una sumaria descripción del modelo[23]. La observación de Plinio, de que los atletas, después de conseguir su tercera victoria, tenían derecho a que sus estatuas tuvieran parecido de retratos, debe de corresponder a un tiempo ulterior. En la época arcaica ninguna de las estatuas fue sin duda "parecida"; más tarde es muy posible que se hiciera la misma diferencia que hoy se hace: un premio pequeño se considera algo impersonal, pero uno grande lleva el nombre del vencedor y datos sobre los pormenores de la competición. En la época arcaica era desconocida la idea del retrato tal cual nosotros la entendemos, a pesar del progreso tan grande que durante ella hizo la historia del individualismo.

Al desarrollarse las formas de vida urbanas, intensificarse las relaciones comerciales e imponerse la idea de la competencia, la concepción individualista obtiene la primacía en todos los campos de la vida cultural. También la economía del Antiguo Oriente se desarrolló en un marco urbano y también ella se basó en gran parte en el comercio y en la industria; pero esta economía, o era el

23 JAKOB BURCKHARDT: *Griech. Kulturgesch.*, IV, 1902, p. 115.

monopolio de la casa real o de los templos, o estaba en todo caso organizada de tal manera que dejaba poco espacio a la competencia individual. En Jonia y Grecia domina, en cambio, por lo menos entre los ciudadanos libres, la libertad de concurrencia económica. Con el comienzo del individualismo económico llega a su fin la compilación de la epopeya; y con la simultánea aparición de los líricos también el subjetivismo comienza a imponerse en la poesía; esto no sólo en cuanto a los temas, ya que la lírica trata objetos de por sí más personales que la épica, sino también en la pretensión del poeta de ser reconocido como autor de sus poemas. La idea de la propiedad intelectual se anuncia y echa raíces. La poesía de los rapsodas era un producto colectivo, propiedad común y proindiviso de la escuela, del gremio, del grupo; ninguno de ellos consideraba de su propiedad personal los poemas que recitaba. En cambio, los poetas de la época arcaica, y no sólo los líricos del sentimiento subjetivo, como Alceo y Safo, sino también los autores de la lírica gnómica y coral, hablan al oyente en primera persona. Los géneros poéticos se transforman en expresiones más o menos individuales; en todos ellos el poeta se expresa directamente o habla directamente a su público.

De esta época, alrededor del 700 a. C., proceden también las primeras obras firmadas de las artes plásticas, comenzando por el vaso de "Aristónoo", la más antigua obra de arte firmada que existe. En el siglo VI aparecen ya las primeras personalidades artísticas de marcada individualidad, cosas hasta entonces totalmente desconocidas [24]. Ni la época prehistórica, ni la época del Antiguo Oriente, ni tampoco la era geométrica griega, habían conocido nada parecido a un estilo individual, a ideales artísticos particulares y a orgullo profesional; al menos no han dado signo alguno de tales inclinaciones. Los soli·

[24] LUDWIG CURTIUS piensa que a partitr del siglo VI "cada escultura griega importante llevaba una inscripción en la basa, la cual, además del nombre del dedicante y de la divinidad a que estaba consagrada la imagen..., citaba regularmente el nombre o nombres de los artistas"; *Die Antike Kunst*, 1938, II, 1, p. 246.

loquios, como los poemas de Arquíloco o de Safo, la pretensión de ser distinguido de los demás artistas, expresada por Aristónoo, los intentos de expresar de otra manera, aunque no siempre mejor, lo que ya se ha dicho, son fenómenos absolutamente nuevos, preludios de una evolución que, si exceptuamos los comienzos de la Edad Media, no ha sufrido ninguna interrupción esencial hasta el día de hoy.

Pero esta tendencia tropezó con fuertes resistencias, especialmente en el ámbito cultural dórico, y tuvo que luchar contra ellas. La aristocracia está inclinada por su misma esencia al anti-individualismo, pues funda sus privilegios en cualidades comunes a la clase o a estirpes enteras. La nobleza doria de la época arcaica era todavía más inaccesible a los ideales e impulsos individualistas de lo que lo suele ser la nobleza en general y de lo que lo fueron en particular la nobleza de la época heroica o la de las ciudades mercantiles de Jonia. Los héroes persiguen la gloria; los comerciantes, la ganancia; unos y otros son individualistas. En cambio, por una parte, para la nobleza agraria doria han perdido ya su valor desde hace mucho tiempo los antiguos ideales heroicos, y, por otra, la economía monetaria y mercantil representa más un peligro que una oportunidad. Es bien comprensible que la nobleza se atrincherara en las tradiciones de su clase y que buscara contener los progresos del desarrollo individualista.

La tiranía, que a finales del siglo VII, primero en las ciudades jónicas más avanzadas, después en toda Grecia, gana el poder, significa la victoria decisiva del individualismo sobre la ideología de casta y constituye también en este aspecto la transición a la democracia, de cuyas conquistas anticipa muchos elementos, a pesar de su esencia antidemocrática. Aunque su sistema de poder monárquico centralizado se enlaza con un estadio prearistocrático, la tiranía emprende al mismo tiempo la destrucción del Estado de castas, pone límites a la explotación del pueblo por la nobleza terrateniente y completa la transformación de la producción económica doméstica y natural en una

economía de tráfico y moneda, provocando así la victoria de la clase mercantil sobre los propietarios de tierras. Los mismos tiranos son ricos comerciantes, nobles muchas veces, que aprovechan los conflictos que cada vez más frecuentemente surgen entre las clases poseedoras y las desposeídas, entre la oligarquía y los campesinos, para conquistar el poder político por medio de su riqueza. Son príncipes comerciantes que mantienen una Corte magnífica, y, desde luego, más rica en atractivos artísticos que las de los príncipes piratas de la edad heroica. Son también aficionados y entendidos, de quienes, con razón, se ha dicho [25] que son los precursores de los príncipes del Renacimiento, algo así como "los primeros Médici". Lo mismo que los usurpadores del poder en el Renacimiento italiano, también los tiranos griegos tienen que hacer olvidar, con la concesión de ventajas palpables y con el brillo exterior, la ilegitimidad de su poder [26]. Esto explica el liberalismo económico y el mecenazgo artístico de su gobierno. Los tiranos emplean el arte no sólo como medio de adquirir gloria y como instrumento de propaganda, sino también como opio para aturdir a sus súbditos. La circunstancia de que su política artística se enlace a menudo con un sincero amor al arte y con un verdadero conocimiento no cambia en lo más mínimo este origen de su mecenazgo. Las cortes de los tiranos son los más importantes centros culturales y los mayores depósitos de colecciones artísticas de la época. Los poetas más importantes están casi todos a su servicio: Baquílides, Píndaro, Epimarco y Esquilo actúan en la corte de Hierón, en Siracusa; Simónides, en la de Pisístrato, en Atenas; Anacreonte es el poeta áulico de Polícrates de Samos; Arión, el de Periandro, en Corinto. El arte de la época de los tiranos, a pesar de ser una actividad realizada en las Cortes, no tiene características marcadamente cortesanas.

[25] W. JAEGER: *op. cit.*, p. 301. Cf. C. M. BOWRA: *Sociological Remarks on Greek Poetry*, en "Zeitschr. f. Sozialforsch", 1937, VI, p. 393.

[26] B. SCHWEITZER: *Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike*, 1925, p. 45.

El espíritu de la época, racionalista e individualista, no permite que aparezcan las formas representativas y solemnes, rígidas y convencionales, que caracterizan el arte cortesano. A lo sumo es cortesano en el arte de la época el alegre sensualismo, el intelectualismo refinado, la artificiosa elegancia de la expresión; pero estos rasgos eran ya visibles en la antigua tradición jónica, y en las Cortes de los tiranos sólo tuvieron que seguir desarrollándose [27].

*Si comparamos el arte de la época de los tiranos con* el de épocas anteriores, sorprende particularmente la insignificancia de los rasgos religiosos. Sus creaciones parecen estar completamente libres de vínculos hieráticos y tener con la religión tan sólo relaciones puramente externas. Estas obras pueden denominarse imagen, monumento sepulcral, exvoto. Su empleo en el culto es, sin embargo, sólo el pretexto de su existencia; su verdadero fin y sentido es reproducir con la mayor perfección posible el cuerpo humano, interpretar su belleza, comprender su figura sensible, libre de toda relación mágica y simbólica. La erección de estatuas de atletas puede muy bien haber estado relacionada con actos de culto; las κόραι jónicas pueden haber servido como ofrendas votivas; pero basta con contemplarlas para convencerse de que nada tienen que ver con sentimientos religiosos y muy poco con las tradiciones del culto. Basta compararlas con cualquier obra del antiguo arte oriental para convencerse de cuán libre y caprichosamente están concebidas. En el Antiguo Oriente, la obra de arte, sea imagen de dioses o de hombres, es un requisito del culto. Durante algún tiempo subsiste también entre los griegos una relación entre culto y arte, aunque sea muy débil; las esculturas de los primeros tiempos debieron de ser, sin duda, puros exvotos, como Pausanias, de modo sorprendente, afirma que eran todos los monumentos de arte de la Acrópolis [28]. Pero la

[27] T. B. L. WEBSTER: *Greek Art and Literature 530-400 B. C.* (a partir de 1939) pretende ver en el sensualismo la dirección estilística peculiar de la Corte de Polícrates, y en el intelectualismo, la de la Corte de Pisístrato.

[28] *Periegesis*, V, 21.

antigua relación íntima entre arte y religión se pierde precisamente en los finales del período arcaico, y a partir de este momento la producción de obras profanas va creciendo constantemente a costa del arte religioso. Ciertamente la religión no cesa mientras tanto de vivir y de influir, si bien el arte no está ya a su servicio. En la época de la tiranía se prepara, por lo demás, un renacimiento religioso, que por todas partes hace surgir confesiones religiosas extáticas, nuevos misterios, nuevas sectas. Pero éstas se desarrollan por el momento de modo subterráneo y no llegan a emerger en la superficie del arte. De este modo, ya no es el arte quien recibe motivos y estímulos de la religión, sino, por el contrario, el celo religioso el que es estimulado por la mayor habilidad artística de la época. La costumbre de ofrecer a los dioses como exvotos representaciones de seres vivos adquiere nuevo impulso gracias a la habilidad de los artistas para ejecutar estas imágenes de un modo más imponente, naturalista, atractivo y agradable a los dioses. Así, los santuarios se llenan de esculturas [29]. Pero el artista ya no depende de los sacerdotes, ya no está bajo su tutela, ya no recibe de ellos los encargos. Sus patronos son ahora las ciudades, los tiranos, y, para trabajos más modestos, los particulares ricos; las obras que el artista realiza para ellos no han de tener efectos mágicos o saludables, y aunque sirven a fines sagrados, no tienen en modo alguno la pretensión de ser a su vez sagradas.

Encontramos aquí una idea completamente nueva del arte; el arte no es ya un medio para un fin; es fin y objetivo en sí mismo. En el principio cada forma espiritual se agota en su utilidad práctica; pero las formas del espíritu tienen la capacidad y la tendencia a liberarse de su destino primitivo y a independizarse, esto es, a volverse desinteresadas y autónomas. Tan pronto como se siente seguro y libre de los cuidados inmediatos de la vida, el hombre comienza a jugar con los recursos espi-

29 J. D. BEAZLEY: *Early Greek Art*, en *Cambridge Anc. Hist.*, IV, 1926, p. 589.

rituales que él mismo se creó como armas e instrumentos *cuando se hallaba agobiado por la necesidad. Comienza* a preguntarse por las causas, a buscar explicaciones, a escrutar relaciones que poco o nada tienen que ver con la lucha por la existencia. Del conocimiento práctico nace la investigación desinteresada; los medios para dominar la naturaleza se convierten en métodos para descubrir una verdad abstracta. Y, así, también el arte, que era sólo un elemento de magia y de culto, un instrumento de propaganda y de panegírico, un medio para influir sobre los dioses, los demonios y los hombres, se vuelve forma pura, autónoma, "desinteresada", arte por el arte y por la belleza. Así también, finalmente, los preceptos y prohibiciones, las obligaciones y tabúes, que primitivamente eran lo único que hacía posible la convivencia social de los hombres y aseguraba su mutuo acuerdo, se convierten en imperativos de la ética "pura", en guía para el perfeccionamiento y la realización de la personalidad moral. Este paso de la forma práctica a la ideal, de la forma condicionada a la forma abstracta, tanto en la ciencia como en el arte y la moral, lo realizaron por primera vez los griegos. Como antes no existían conocimiento puro ni indagación teorética ni ciencia racional, tampoco había arte tal cual nosotros lo entendemos, esto es, en el sentido que permite tomar y gozar siempre las creaciones artísticas como puras formas. Pero este cambio de concepción, por el cual el arte, que era sólo un arma en la lucha por la vida y sólo como tal tenía sentido y valor, pasa a ser algo independiente de todo interés práctico, de todo provecho, de todo interés extraestético, y se convierte en puro juego de líneas y colores, en puro ritmo y armonía, en pura imitación y variación de la realidad, significa el cambio más radical que ha ocurrido nunca en la historia del arte.

En los siglos VII y VI a. C., por el mismo tiempo en que descubrían la idea de la ciencia como pura búsqueda, los griegos de Jonia crearon también las primeras obras de un arte puro, desinteresado, primer eco de "el arte por el arte". Este cambio no se produjo desde luego en

el espacio de una generación, ni siquiera en un lapso que pueda ser equiparado a la duración de toda la tiranía y la edad arcaica; quizá este cambio no pueda entenderse usando los patrones temporales históricos. Posiblemente lo que ocurrió fue que se impuso una tendencia cuyos comienzos son tan antiguos como el arte mismo. Pues, sin duda, ya en las primitivas creaciones artísticas había más de un rasgo que era forma "pura", ajena a todo fin y a toda intención; en las primitivas creaciones mágicas, cultuales y de propaganda política más de un perfil y de una variante fueron necesariamente mero juego artístico ajeno a todo fin práctico. ¿Quién podría decir, realmente, lo que en una imagen egipcia de una divinidad o de un rey es todavía magia, propaganda, culto a los muertos, y lo que es ya forma estética autónoma, liberada de la lucha con la vida y con la muerte? Pero sea grande o pequeña la parte que esta autonomía estética ocupa en las creaciones artísticas de la prehistoria y la protohistoria, lo cierto es que hasta la época griega arcaica todo arte tenía alguna esencial finalidad. El juego despreocupado con las formas, la capacidad para hacer un fin de los propios medios, la posibilidad de emplear el arte *para la pura descripción y no sólo para el dominio* o modificación de la realidad, es el descubrimiento de los griegos en esta época. Y aunque esto no sea más que el triunfo de una tendencia primitiva, el hecho de que ésta se afirme y de que las obras de arte se creen, en adelante, por sí mismas, tiene en sí la mayor importancia, aunque las formas que de aquí brotan y que nosotros suponemos autónomas pueden estar condicionadas sociológicamente *y sirvan encubiertamente a un fin práctico.*

La autonomización de las diversas facultades creadoras presupone la formalización de las funciones espirituales; pero aquélla comienza cuando las acciones espirituales no se juzgan ya sólo por su utilidad para la vida, sino también por su intrínseca perfección. Cuando, por ejemplo, se admira al enemigo por su habilidad o bravura, en lugar de negar *simplemente el valor de una cualidad*

que puede resultar funesta para uno mismo, se da el primer paso hacia la neutralización y formalización de los valores. Esto aparece con claridad máxima en el deporte, que constituye la forma lúcida paradigmática de la lucha. Formas de juego semejantes son también el arte, la ciencia "pura", y, en cierto sentido, incluso la moral, cuando son practicados como actividad pura, que descansa en sí misma y es independiente de toda relación externa. Cuando estas funciones espirituales se separan unas de otras y del complejo vital, la sabiduría unitaria, el conocimiento indiferenciado del mundo, la cosmovisión cerrada de las culturas primitivas se disgregan en una esfera ético-religiosa, una esfera científica y una esfera artística. Esta autonomía de las diferentes esferas se nos presenta con la máxima evidencia en la filosofía jónica de la naturaleza de los siglos VII y VI a. C. Por vez primera hallamos en ella formas espirituales que están más o menos libres de consideraciones y fines prácticos. También los pueblos civilizados anteriores a los griegos habían realizado ciertamente observaciones científicas precisas y habían llegado a conclusiones y cálculos exactos; pero todo su saber y su habilidad estaban impregnados de conexiones mágicas, de imaginaciones míticas, de dogmas religiosos, y siempre estaban ligados con la idea de la utilidad. En los griegos hallamos por vez primera una ciencia, libre no sólo de la religión, de la fe y de la superstición, organizada racionalmente, sino independientemente también, en cierto modo, de toda consideración práctica. En el arte, el límite entre la forma práctica y la forma pura *es menos marcado y el tránsito de una a otra no se puede* señalar tan exactamente; pero también en este campo la transformación debió de acontecer en el ámbito cultural jónico del siglo VII. En rigor, ya los poemas homéricos pertenecen al mundo de las formas autónomas, pues han dejado de ser religión, ciencia y poesía juntamente. Estos poemas no contienen ya todos los valores del conocimiento, la contemplación y la experiencia de su época, sino que son sólo, o casi sólo, poesía. *En todo caso, la*

tendencia a la autonomía se manifiesta también en el arte, como en la ciencia, hacia fines del siglo VII.

La respuesta más obvia a la pregunta de por qué la evolución hacia la autonomía de las formas se realizó precisamente en esta época y en este territorio la encontramos en el hecho de la colonización y en las repercusiones que tuvo sin duda sobre los griegos el vivir en medio de pueblos y culturas extraños. El elemento extranjero, que en Asia les circunda por todas partes, les lleva a la conciencia de su peculiaridad; esta conciencia y su consiguiente autoafirmación, así como el descubrimiento y la acentuación de las características individuales propias llevan involuntariamente a la idea de la espontaneidad y la autonomía. La mirada que se ha ejercitado en percibir las diferencias de mentalidad de los distintos pueblos descubre poco a poco también la diferencia que existe entre los elementos de que está compuesta la concepción del mundo de cada uno de estos pueblos. Como la diosa de la fecundidad, el dios del trueno o el genio de la guerra son representados de modo diverso en cada uno de ellos, poco a poco se empieza a prestar atención a la representación misma, y se intenta, más pronto o más tarde, crear obras a la manera de los otros, sin enlazar la representación, desde luego, con la creencia de ellos, e incluso sin creencia ninguna. Desde aquí hay sólo un paso para llegar a concebir la forma autónoma, libre de toda imagen unitaria del mundo. La conciencia del yo —el saber por sí mismo, saber integrador y que supera la ocasión del momento— es el primer gran resultado de la abstracción; la emancipación de las diversas formas espirituales de su función en el conjunto de la vida y en la visión unitaria del mundo es otra consecuencia.

La capacidad del pensamiento para la abstracción, que lleva a la autonomía de las formas, es esencialmente promovida, a más de por las experiencias y aventuras de la colonización y sus circunstancias, por los medios y métodos de la economía monetaria. El carácter abstracto de los medios de cambio, la reducción de los diversos bienes a un común denominador, la división de bienes en los

dos actos independientes de la compra y de la venta son factores que acostumbran a los hombres al pensamiento abstracto y los familiarizan con la idea de una misma forma con diversos contenidos y de un contenido igual con formas cambiantes. Una vez que se sabe distinguir entre contenido y forma, ya no se está lejos de la idea de concebir el contenido y la forma independientes entre sí, y de ver en la forma un principio autónomo. También el ulterior desarrollo de esta idea depende de la acumulación de riquezas y de la diferenciación profesional ligadas con la economía monetaria. El hecho de que determinados elementos de la sociedad queden libres para la creación de formas autónomas —esto es, "inútiles" e "improductivas"— es un signo de riqueza, de mano de obra superflua y de ociosidad. El arte se hace independiente de la magia y de la religión, de la ciencia y de la práctica, cuando la clase dominante puede permitirse el lujo de tener un arte "inútil".

## 3

## *CLASICISMO Y DEMOCRACIA*

El clasicismo griego plantea a primera vista un problema sociológico extraordinariamente difícil. La democracia, con su liberalismo e individualismo, y el estilo clásico, con su severidad y esquematismo, parecen, en el primer momento, inconciliables. Pero estudiando más de cerca la cuestión se ve que ni la democracia de la Atenas clásica es tan radicalmente democrática ni el clasicismo de la democracia ateniense es tan rigurosamente "clásico" como parece a primera vista. El siglo v a. de C. es más bien una de estas épocas de la historia del arte en que maduran las más importantes y fecundas conquistas naturalistas. En realidad, no sólo el primer clasicismo de las esculturas de Olimpia y del arte de Mirón, sino el siglo entero, si exceptuamos algunas breves pausas, está dominado por un continuo progreso naturalista. El clasicismo griego se distingue de los estilos clásicos de él derivados precisamente en que en él la tendencia a ser fiel a la naturaleza es casi tan fuerte como el afán de medida y orden. Este antagonismo de los principios formales artísticos corresponde, por otra parte, a la tensión que invade también las formas sociales y políticas de la época, es decir, corresponde ante todo a la contradictoria *relación de la idea democrática con el problema del individualismo.* La democracia es individualista en la medida en que deja libre curso a la concurrencia de las fuerzas, estima a cada uno según su valor personal e incita a dar el máximo rendimiento; pero al mismo tiempo es antiindividualista en la medida en que nivela las diferencias de clase y borra los privilegios de nacimiento. La democracia nos introduce en un grado de cultura tan diferenciado, que la alternativa entre individualismo e idea de comunidad ya no puede ser planteada unívocamente;

ambas cosas están enlazadas entre sí de modo indisoluble. En situación tan complicada, la valoración sociológica de los elementos estilísticos resulta naturalmente más difícil que en los estadios anteriores. Los diversos estratos sociales ya no son, en cuanto a sus intereses y objetivos, tan unívocamente definibles como lo eran en su relación mutua la antigua nobleza terrateniente y los campesinos desposeídos. No sólo están divididas las simpatías de la clase media, no sólo la burguesía urbana asume una posición intermedia entre la capa superior y la inferior, y, por una parte, se interesa en los afanes democráticos de nivelación, mientras, por otra, se afana en la creación de nuevos privilegios capitalistas; la misma nobleza, a consecuencia de su orientación plutocrática, pierde la antigua coherencia y unidad de principios y se aproxima a la burguesía que carece de tradición y posee una mente racionalista.

Ni los tiranos ni el pueblo consiguieron quebrantar el predominio de la nobleza; el Estado de estirpes fue suprimido, y se introdujeron las instituciones democráticas fundamentales, al menos en la forma; pero, con pequeñas restricciones, el influjo de la nobleza siguió subsistiendo. Comparada con los despotismos orientales, la Atenas del siglo v puede considerase democrática; pero al lado de las democracias modernas, resulta una verdadera ciudadela de la aristocracia. Atenas era gobernada en nombre de los ciudadanos, pero por el espíritu de la nobleza. Las victorias y las conquistas políticas de la democracia fueron logradas en su mayor parte por hombres de origen aristocrático: Milcíades, Temístocles, Pericles, son hijos de familias de la vieja nobleza. Sólo en el último cuarto de siglo logran los miembros de la clase media intervenir verdaderamente en la dirección de los asuntos públicos; mas la aristocracia sigue conservando aún el predominio en el Estado. Desde luego tiene que enmascarar su predominio y hacer continuamente concesiones a la burguesía, aunque éstas, por lo general, sólo sean de forma. El hecho de que tuviese que hacer concesiones significa, en todo caso, un cierto pro-

greso, pero la democracia política no llegó a convertirse en ningún momento —ni siquiera a finales del siglo— en una democracia económica. El "progreso" consiste a lo sumo en que, en lugar de la aristocracia de nacimiento, aparece una aristocracia del dinero y en que el Estado nobiliario organizado según el criterio de las estirpes es sustituido por un estado plutocrático fundamentado sobre las rentas. Atenas es, además, una democracia imperialista; hace una política belicista, cuyas ventajas disfrutan sus ciudadanos libres y sus capitalistas, a costa de los esclavos y de las clases excluidas de los beneficios de la guerra. En el mejor de los casos, los progresos de la democracia significan una ampliación de la clase de los rentistas.

Los poetas y filósofos no sienten simpatía ni por la burguesía rica ni por la burguesía pobre; apoyan a la nobleza, aun cuando ellos tienen un origen burgués. Todos los espíritus importantes de los siglos V y IV están, con la excepción de los sofistas y de Eurípides, del lado de la aristocracia y de la reacción. Píndaro, Esquilo, Heráclito, Parménides, Empédocles, Herodoto, Tucídides son aristócratas. Vástagos de la burguesía, como Sófocles y Platón, se sienten completamente solidarios con la nobleza. Incluso Esquilo, que era el más inclinado hacia la democracia, ataca en sus últimos años lo que, en su pensamiento, era una evolución demasiado progresista [30]. También los comediógrafos de la época —aunque la comedia es un género esencialmente democrático [31]— profesan ideas reaccionarias. Nada es tan significativo de la situación que existía en Atenas como que un enemigo de la democracia, cual Aristófanes, ganara no sólo los primeros premios, sino cosechara los mayores éxitos de público [32].

[30] G. THOMSON: *op. cit.*, p. 353.
[31] GILBERT MURRAY: *A Hist. of Ancient Greek. Lit.*, 1937, pagina 279.
[32] VICTOR EHRENBERG: *The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy* (a partir de 1943), no consigue convencernos de los sentimientos democráticos del poeta.

Estas tendencias conservadoras retardan los progresos del naturalismo, pero no pueden contenerlos. Por lo demás, el caso de Aristófanes, que critica a la vez y desde el mismo punto de vista la infracción de los antiguos ideales aristocráticos y el antiguo "idealismo" artístico en las tragedias de Eurípides, demuestra la fuerza con que se sentía la conexión existente entre el naturalismo y la política progresista, por una parte, y el rigorismo formal y el espíritu conservador, por otra. Según Aristóteles, ya Sófocles dijo que él representaba los hombres como debían de ser; Eurípides, por el contrario, como son realmente (*Poét.,* 1460 b, 33-35). Pero estas palabras no son más que una nueva formulación del pensamiento que Aristóteles expresa al decir que las figuras de Polignoto y los caracteres de Homero "son mejores que nosotros mismos" (*Poét.,* 1448 a, 5-15), de manera que el dicho atribuido a Sófocles quizá no sea auténtico. Sea de ello lo que fuere y expresara este pensamiento Sófocles, Aristófanes, Aristóteles u otro, cualquier idea de designar el estilo clásico como "idealismo" y el arte clásico como la representación de un mundo mejor y normativo, de una humanidad superior y perfecta, es una manifestación característica del modo de pensar aristocrático que prevalece en esta época. El idealismo estético de la cultura nobiliaria se manifiesta, ante todo, en la elección de los temas artísticos. La aristocracia prefiere o elige exclusivamente temas del antiguo mundo mítico de los dioses y héroes; los temas del presente y de la vida cotidiana le parecen vulgares e insignificantes. El estilo naturalista provoca su repugnancia sólo de modo indirecto, únicamente por ser el medio de expresión normal de los temas actuales; pero cuando, como en Eurípides, lo encuentra audazmente aplicado a la gran materia histórica, lo aborrece aún más que en los géneros populares, donde, por lo menos, resulta adecuado a la trivialidad de los temas.

La tragedia es la creación artística más característica de la democracia ateniense; en ningún género se expresan tan inmediata y libremente los íntimos antagonismos de su estructura social como en ella. Su forma exterior

—su representación en público— es democrática; su contenido —la leyenda heroica y el sentimiento heroico-trágico de la vida— es aristocrático. Desde el principio la tragedia se dirige a un público más numeroso y de más varia composición que el del canto épico o la epopeya, destinados a los banquetes aristocráticos; mas, por otro lado, está orientada hacia la ética de la grandeza individual, del hombre extraordinario y superior, de la encarnación de la καλοκἀγαθία aristocrática. La tragedia debe su origen a la separación del corifeo frente al coro, y a la transformación de la forma colectiva del coro en la *forma dialogada del drama —motivos también esencialmente* individualistas—; mas, por otra parte, su efecto presupone un fuerte sentido comunal, una profunda nivelación de estratos sociales relativamente amplios, y en su forma auténtica sólo puede presentarse como experiencia de masas. Pero la tragedia se dirige todavía a un público escogido, que en el mejor de los casos es el conjunto de los ciudadanos libres y cuya composición no es mucho más democrática que la de los estratos sociales que gobiernan la polis. El espíritu con que es dirigido el teatro oficial es todavía menos popular que la composición de su público, pues en la selección de las piezas y distribución de los premios no tienen influencia decisiva las masas, ya previamente cribadas, que asisten a las representaciones. Ello compete por entero a los ciudadanos ricos, que han de sufragar la "liturgia", es decir, pagar los gastos de la representación, y al jurado, que no es más que el órgano ejecutivo de los magistrados, y que en su juicio se guía en primer lugar por consideraciones políticas. La entrada libre y la indemnización al público por el tiempo gastado en el teatro, ventajas que se suelen ensalzar como el más alto triunfo de la democracia, fueron precisamente los factores que impidieron por principio el influjo de las masas sobre los destinos del teatro. Sólo un teatro cuya existencia depende de las monedas que se pagan por la entrada puede ser verdadero teatro popular. La concepción, puesta en circulación por el neoclasicismo y el romanticismo, del teatro ático como

ideal de teatro nacional, y de su público como prototipo de comunidad artística que fusiona en sí a un pueblo entero, es una falsificación de la verdad histórica [33]. El teatro de las fiestas solemnes de la democracia ateniense no tenía nada de teatro popular; los teóricos alemanes clasicistas y románticos pudieron presentarlo como tal, porque ellos entendieron el teatro, ante todo, como una institución educativa. El verdadero teatro popular de los antiguos fue el mimo, que no recibía ninguna subvención, y, en consecuencia, tampoco ninguna consigna, y por ello sacaba sus criterios artísticos únicamente de la propia e inmediata experiencia de su relación con el público. El mimo no ofrecía a las gentes dramas de artística construcción, con costumbres trágico-heroicas, aristocráticas y sublimes, sino cuadros breves, fragmentarios, dibujados de modo naturalista, llenos de temas y tipos de la más trivial vida cotidiana. En él tenemos por vez primera un arte que no sólo está creado para el pueblo, sino en cierta medida también por él. Los mimos pueden haber sido acaso cómicos profesionales, pero seguían siendo actores populares y nada tenían que ver con la clase superior ilustrada, al menos mientras no se pusieron de moda entre la sociedad elegante.

Procedían del pueblo, compartían el gusto del pueblo y sacaban su sabiduría de la del pueblo. No querían ni enseñar ni educar a sus espectadores; querían tan sólo entretenerlos. Este teatro popular, naturalista y sin pretensiones tuvo una evolución mucho más larga e ininterrumpida y pudo presentar una producción más rica y variada que el teatro clásico oficial. Desgraciadamente sus creaciones se han perdido para nosotros casi por completo; si las hubiéramos conservado tendríamos, desde luego, otra idea de la literatura griega y, verosímilmente, de toda la cultura de Grecia. El mimo es no sólo mucho más antiguo que la tragedia, sino que probablemente se

33 Cf. ADOLF RÖMER: *Ueber den literarisch-ästhetischen Bildungsstand des attischen Theaterpublikums*, en "Memorias de la Academia Bávara", 1905, vol. 22.

remonta a la prehistoria, y desde el punto de vista de su evolución está en inmediata relación con las danzas corales mágico-mímicas, los ritos de la vegetación, las hechicerías de la caza y el culto a los muertos. La tragedia, que tiene su origen en el ditirambo, género en sí mismo no dramático, ha tomado la forma dramática, según todas las apariencias, del mimo, y ello tanto en lo referente a la transformación de los actores en los ficticios personajes de la acción como en lo que se refiere a la trasposición del pasado épico al presente. De todas maneras, en la tragedia el elemento dramático permanece subordinado al elemento lírico-didáctico; el hecho de que el coro pueda mantenerse en ella demuestra que la tragedia no está basada sólo en lo dramático y que tiene que servir a otros intereses que al mero entretenimiento del público.

En el teatro de las fiestas solemnes posee la polis su más valioso instrumento de propaganda; y, desde luego, no lo entrega sin más al capricho de los poetas. Los poetas trágicos están pagados por el Estado y son proveedores de éste; el Estado les paga por las piezas representadas, pero, naturalmente, sólo hace representar aquéllas que están de acuerdo con su política y con los intereses de las clases dominantes. Las tragedias son piezas francamente tendenciosas y no pretenden aparecer de otro modo; tratan temas de la política cotidiana y se preocupan de problemas que directa o indirectamente tienen que ver con el más candente problema del momento, que es la relación entre el Estado de estirpes y el Estado popular. Según se nos cuenta, Frínico fue castigado por convertir la toma de Mileto en tema de una pieza; esto sucedió porque su manera de tratar el tema no correspondía a la opinión oficial y no, desde luego, porque él hubiera faltado al principio de "el arte por el arte" o algo así[34]. Nada estaba más lejos de la opinión artística de aquel tiempo que la idea de un teatro completamente desvinculado de toda relación con la política y la vida. La

[34] Cf. J. HARRISON: *Ancient Art and Ritual*, 1913, p. 165.

tragedia griega era, en el más estricto sentido de la palabra, "teatro político"; el final de las *Euménides*, con su ferviente oración por la prosperidad del Estado ático, prueba cuál era su principal finalidad. Con este control de la política sobre el teatro se relaciona el hecho de que el poeta fuese considerado como el guardián de una verdad sublime y como el educador de su pueblo, al que había de conducir a un plano superior de humanidad. La vinculación de las representaciones trágicas con las fiestas organizadas oficialmente, la circunstancia de que la tragedia llegue a ser la interpretación autorizada del mito, motivan incluso que el poeta vuelva a acercarse al sacerdote y al mago de la prehistoria.

La instauración del culto de Dioniso por Clístenes en Sicione es una jugada política con la que el tirano procura suplantar el culto de Adrasto, propio de las estirpes nobles. Por su parte, las dionisíacas, introducidas por Pisístrato en Atenas, son fiestas político-religiosas en las que el factor político es incomparablemente más importante que el religioso. Pero las instituciones cultuales y las reformas de los tiranos se apoyan en auténticos sentimientos y exigencias del pueblo y deben en parte su éxito a esta disposición sentimental. La democracia, lo mismo que antes la tiranía, utiliza la religión principalmente para vincular las masas al nuevo Estado. La tragedia resulta la mejor mediadora para establecer este enlace de religión y política, dado que está a mitad de camino entre la religión y el arte, lo irracional y lo racional, lo "dionisíaco" y lo "apolíneo". El elemento racional, es decir, el nexo causal de la acción dramática, representa desde el principio en la tragedia un papel casi tan importante como el elemento irracional, esto es, la emoción trágico-religiosa.

Pero cuanto más madura el clasicismo, tanto más fuertemente resalta el principio racional y tanto menos esencial llega a ser lo irracional. Finalmente, todo lo que era turbio y oscuro, místico y extático, incontrolado e inconsciente, es sacado a la luz meridiana de las formas sensibles, y por todas partes se busca la forma comprobable,

la conexión causal, la fundamentación lógica. El drama, el género más racionalista, en el que la motivación encadenada y consecuente tiene la máxima importancia, es también la forma más clásica. Desde aquí se ve con la mayor claridad cuán grande era la participación del racionalismo y del naturalismo en el arte clásico y cuán compatibles pueden resultar estos dos principios.

En las artes plásticas los elementos del naturalismo y de la estilización están todavía más íntimamente fundidos entre sí que en el drama. En éste, la tragedia, con su inclinación hacia el rigorismo formal, y el mimo naturalista forman dos especies diferentes, y el naturalismo de la tragedia queda limitado a la verosimilitud lógica de la acción y a la verdad psicológica de los caracteres. En la escultura y la pintura de esta época, por el contrario, lo feo, lo vulgar y lo trivial son temas importantes en la representación. En los frontones del templo de Zeus, de Olimpia, monumento representativo de los comienzos del clasicismo, hallamos un viejo con la piel del vientre floja y pendiente, y una lapita con feos rasgos negroides. La selección de los motivos no está, por consiguiente, regida por el ideal de la καλοκἀγαθία. La pintura contemporánea *de vasos se ejercita en la perspectiva y los escorzos*, y se libera también de los últimos restos de la rectangularidad y frontalidad arcaicas. Los esfuerzos de Mirón se concentran ya en la descripción de la vitalidad y la espontaneidad. La representación del movimiento, del esfuerzo súbito, de la postura cargada de dinamismo merece toda su atención. Mirón busca retener la fugitividad del movimiento, la impresión del momento que pasa. En su *Discóbolo* elige para la representación el momento más fugaz, más tenso, más agudo: el instante inmediatamente anterior al lanzamiento del disco. Por primera vez desde el Paleolítico se vuelve a comprender aquí el valor del "momento pregnante"; comienza la historia del ilusionismo occidental y termina la de la representación ideal, conceptual, ordenada según modos fundamentales de ver las cosas; en otras palabras, se alcanza un estado en el que la forma en sí, por bella, equilibrada, decorativa e

impresionante que sea no puede justificar fallo alguno contra las leyes de la experiencia. Las conquistas del naturalismo no se incorporan ya a un sistema de tradiciones invariables ni son por éstas limitadas; la representación ha de ser en todo momento "correcta", y son las tradiciones las que tienen que ceder cuando la corrección de la forma resulta incompatible con ellas.

Las formas de vida que prevalecen en las democracias griegas han llegado a ser tan dinámicas, tan libres, tan desvinculadas de rígidas tradiciones y prejuicios como no lo habían vuelto a ser desde los fines del Paleolítico. Todas las barreras exteriores e institucionales de la libertad individual han caído; ya no hay déspotas, ni tiranos, ni casta sacerdotal hereditaria, ni una iglesia autónoma, ni libros sagrados, ni dogmas revelados, ni monopolios económicos declarados, ni limitación formal alguna a la libre concurrencia. Todo favorece el desarrollo de un arte mundano, satisfecho de este mundo y de la hora presente, apreciador del valor del momento. Junto a esta tendencia dinámica y progresista, conservan todavía ciertamente su influencia las antiguas fuerzas conservadoras. La nobleza, que se aferra a sus privilegios y se esfuerza en mantener, con el Estado autoritario de las estirpes, la antigua economía de monopolio y sin competencia, intenta mantener también en el arte la validez de las formas rígidas, arcaicas, estáticas. Y así toda la historia del clasicismo se desarrolla como un predominio alternativo de los dos estilos opuestos, en el que uno de ellos tiene siempre el predominio. Tras los dinámicos comienzos del siglo viene una tregua con la fórmula de Policleto; en las esculturas del Partenón se llega a una síntesis de las dos tendencias; hacia fines del siglo esta síntesis cede de nuevo a una tendencia expansiva del naturalismo. Pero una delimitación demasiado rígida de las corrientes estilísticas nos llevaría, en los casos extremos, a una inadmisible simplificación de la realidad histórica verdadera, que es compleja y sutilmente ramificada. En el clasicismo griego, el naturalismo y la estilización están enlazados casi por todas partes de manera inseparable, aunque su

equilibrio no sea siempre tan perfecto como en el *Banquete de los dioses,* del friso del Partenón, o, por mencionar una obra de menos pretensiones, en la *Atenea pensativa,* del Museo de la Acrópolis, que, en su completo abandono, que está unido con un perfecto dominio de la forma, en su total superación de todo esfuerzo, tensión y desmesura, en su libertad y ligereza, en su equilibrio y serenidad, apenas tiene par fuera del arte clásico. Sería, por lo demás, completamente erróneo considerar las condiciones sociales de la Atenas de entonces como premisa necesaria, o por lo menos ideal, para que se formara un arte de estos caracteres y de esta altura. El valor artístico no tiene ningún equivalente sociológico; la sociología puede, a lo sumo, reducir a su origen los elementos de que está compuesta una obra de arte; pero estos elementos pueden ser los mismos en obras de la más diversa calidad.

## 4

## *LA "ILUSTRACION" GRIEGA*

A medida que el siglo se acerca a su fin, los elementos naturalistas, individualistas, subjetivistas y emocionales del arte van ganando en extensión e importancia. En esta evolución se pasa de lo típico a lo característico, de la concentración a la acumulación de los motivos, de la sobriedad a la exuberancia. En la literatura comienza la época de la biografía; en las artes figurativas, la del retrato. El estilo de la tragedia se va aproximando al tono conversacional cotidiano y adopta el colorido impresionista de la lírica. Los caracteres parecen más interesantes que la acción; las naturalezas complicadas y excéntricas, más atractivas que las sencillas y normales. En las artes plásticas se acentúa la tridimensionalidad y la perspectiva, y se prefiere la visión de tres cuartas partes del objeto, los escorzos y las intersecciones. Las estelas funerarias *muestran escenas recogidas, íntimas, domésticas*; la pintura de vasos busca lo idílico, lo delicado, lo gracioso.

En la filosofía corresponde a esta evolución la revolución espiritual de los sofistas, que, en la segunda mitad del siglo v, sitúan sobre nuevas bases la concepción del mundo que todavía tenían los griegos y que descansaba en los presupuestos de la cultura aristocrática. Este movimiento, que se basa en las mismas condiciones de economía monetaria y de burguesía ciudadana que el giro del arte hacia el naturalismo, contrapone a la καλοκἀγαθία nobiliaria un nuevo ideal de cultura, y establece el fundamento de una educación que, en lugar de cultivar las cualidades irracionales de lo físico, considera como ideal suyo formar ciudadanos conscientes, juiciosos y elocuentes. Las nuevas virtudes burguesas que sustituyen a los ideales caballerescos y agonales de la nobleza se basan

en la ciencia, en el pensamiento lógico, en la cultura del espíritu y del lenguaje. Por vez primera en la historia de la humanidad el objetivo de la educación es formar gente de inteligencia. Basta recordar a Píndaro y sus burlas contra los " sabios" para medir toda la distancia que separa el mundo de los sofistas del de los maestros espartanos de educación física. En la ideología de los sofistas encontramos por primera vez la idea de una clase intelectual que ya no es una casta profesional cerrada, como el sacerdocio de la protohistoria o como los rapsodas de la edad homérica, sino un conjunto de hombres suficientemente amplio para asegurar la formación de las nuevas generaciones llamadas a la dirección de la política.

Los sofistas parten de la capacidad ilimitada de los hombres para la educación y creen, en oposición a la vieja doctrina mística de la sangre, que la "virtud" puede ser enseñada. El concepto occidental de la cultura, basado en la conciencia, la auto-observación y la crítica, tiene su origen en la idea de la educación de los sofistas [35]. Con ellos comienza la historia del racionalismo occidental, la crítica de los dogmas, mitos, tradiciones y convencionalismos. De ellos procede la idea del relativismo histórico, el reconocimiento del carácter condicionado e histórico de las verdades científicas, de las normas éticas y de los dogmas religiosos. Ellos son los primeros en ver que todos los valores y leyes en la ciencia y en el derecho, en la moral y en la mitología, y también en las figuras de los dioses, son creaciones históricas, productos del espíritu humano y de la mano del hombre. Los sofistas descubren la relatividad de la verdad y de la falsedad, de lo justo y de los injusto, de lo bueno y de lo malo; reconocen los motivos pragmáticos de las valoraciones humanas, y por ello son los precursores de todos los movimientos humanísticos que tienden hacia la "ilustración" y hacia el desvelamiento de los misterios. Su racionalismo y su relativismo dependen, por lo demás, del mismo estilo económico, de las mismas tendencias a la libre concurrencia y al afán de

[35] W. JAEGER: *op. cit.*, p. 366.

lucro que la imagen científico-natural que del mundo tienen el Renacimiento, la Ilustración del siglo XVIII y el materialismo del XIX. El capitalismo antiguo les abre perspectivas semejantes a las que abre el capitalismo moderno a sus sucesores.

En la segunda mitad del siglo V el arte se halla bajo los efectos de las mismas experiencias que determinan las ideas de los sofistas. Pero un movimiento intelectual como el de los sofistas había de influir inmediatamente, con su estimulante humanismo, en la visión del mundo de poetas y artistas. En el siglo IV no hay ningún género artístico en que no sea perceptible este influjo. Pero en ninguno se refleja más claramente el nuevo espíritu que en el nuevo tipo de atleta con que Praxiteles y Lisipo sustituyen el ideal viril de Policleto. El *Hermes*, de Praxiteles, y el *Apoxiómeno*, de Lisipo, no tienen ya nada de heroico, nada de aristocráticamente rígido y desdeñoso, y producen más bien la impresión de un bailarín que de un atleta. Su espiritualidad se expresa en todo su continente; todo su cuerpo está animado; sus nervios vibran bajo su epidermis. Su aspecto entero posee los rasgos de aquella unicidad e irrepetibilidad que los sofistas observan y subrayan en los productos del espíritu. Todo su ser está cargado de dinamismo, lleno de fuerza y movimiento latente. Estas esculturas no permiten al espectador fijarse en un solo aspecto, pues ya no se rigen por las "vistas principales" de las cosas; por el contrario, subrayan lo incompleto y lo momentáneo de cada aspecto y fuerzan al espectador a cambiar constantemente de punto de vista y a dar continuamente la vuelta a toda la figura, hasta que ha adquirido por fin la conciencia de la relatividad de todos los aspectos. También esto es paralelo a la doctrina de los sofistas de que toda verdad, toda norma, todo valor tiene una estructura perspectivista y varía al cambiar de punto de vista. Ahora, por fin, se libera el arte de los últimos lazos del geometrismo; ahora desaparecen las últimas huellas de la frontalidad. El *Apoxiómeno* está ya ocupado por completo consigo mismo, tiene una existencia para sí mismo e ignora totalmente al espectador. En

el individualismo y el relativismo de los sofistas, en el ilusionismo y subjetivismo del arte de aquella época, se expresa el mismo espíritu del liberalismo económico y de la democracia, la misma actitud mental de una generación que ya no concede valor alguno a la antigua postura aristocrática, a la solemnidad y grandiosidad, porque ella se lo debe todo a sí misma, y no a sus antepasados, de una generación que pone al descubierto sus sentimientos y pasiones con una franqueza plena y total, porque está penetrada de la idea de que el hombre es la medida de todas las cosas.

La ideología de los sofistas halla su expresión artística más completa e importante en Eurípides, el único verdadero poeta de la "Ilustración" helénica. Los temas míticos parecen ser para él sólo un pretexto para tratar las cuestiones más actuales de la filosofía y los problemas más inmediatos de la vida burguesa. Eurípides discute franca y libremente las relaciones entre los sexos, las cuestiones del matrimonio, de la posición de la mujer y del esclavo, y convierte la leyenda de Medea en algo semejante a un drama matrimonial burgués [36]. Su heroína, que se rebela contra el marido, está casi más cerca de las figuras femeninas de Hebbel e Ibsen que de las mujeres de la tragedia anterior. ¿Qué tienen éstas que ver con una mujer que declara que se necesita más valor para traer hijos al mundo que para realizar hazañas en la guerra? Pero la inminente disolución de la tragedia se delata no sólo en el modo antiheroico de ver el mundo, sino también en la explicación escéptica del destino y en la teodicea negativa de Eurípides. Esquilo y Sófocles creían todavía en "la inmanente justicia de la marcha del mundo"; en Eurípides, por el contrario, el hombre no es ya más que un juguete del azar [37]. El terror que experimentaba el espectador ante el cumplimiento de la voluntad divina es sustituido por el asombro ante la extrañeza del destino

[36] *Ibid.*, p. 434.
[37] M. POHLENZ: *Die griech. Tragödie*, 1930, I, pp. 236, 456.

humano y por la confusión ante los bruscos cambios de la fortuna terrenal.

De este modo de ver las cosas, coincidente con el relativismo de los sofistas, procede el gusto por lo casual y lo maravilloso, que es tan característico de Eurípides y de toda la evolución ulterior. La predilección por los cambios súbitos del destino explica también la preferencia por el *happy ending* en la tragedia. En Esquilo el final feliz es todavía un resto del drama de la pasión primitiva, en el que al martirio del dios sucedía su resurrección [38], y es, cuanto tal, expresión de un profundo optimismo religioso. En Eurípides, por el contrario, el final feliz no resulta en modo alguno edificante, pues es un regalo del mismo ciego acaso que había sumido a los héroes en la desgracia. En Esquilo, el final conciliador deja intacto el carácter trágico de los acontecimientos; en Eurípides, en parte lo anula. El naturalismo psicológico que prevalece en el arte dramático de Eurípides completa la descomposición del sentimiento trágico-heroico de la vida. Ya el simple hecho de que se plantee la cuestión de la culpabilidad o inculpabilidad impide la aparición de la emoción trágica. Los héroes de Esquilo son culpables en el sentido de que sobre ellos pesa una maldición [39] y esto es algo objetivo e indiscutible. La idea del sufrimiento de un inocente y de la injusticia del destino no aparece en absoluto. Sólo en Eurípides se empieza a discutir el punto de vista subjetivo; sólo en él se comienza a acusar y a justificar; sólo en él se empieza a discutir acerca del derecho y la imputabilidad; sólo en él comienzan a adquirir los caracteres trágicos aquellos rasgos patológicos que permiten al espectador tenerlos por culpables e inocentes al mismo tiempo. Lo patológico tiene en él la doble misión de satisfacer la predilección de la época por lo extraño y de servir a la justificación psicológica del héroe. En la explicación del problema de la culpa y de la motivación de la acción trágica se expresa, además, un rasgo del drama

38 C. THOMSON: *op. cit.*, p. 347.
39 W. JAEGER: *op. cit.*, pp. 437-38.

euripídeo que procede de la sofística: el gusto por lo retórico. Esto delata, empero, lo mismo que la predilección por las sentencias filosóficas, que tan característica es de Eurípides, el descenso del nivel estético, o quizá, más bien, la entrada demasiado repentida en la poesía de un material nuevo y aún no elaborado artísticamente.

Como personalidad poética Eurípides es un fenómeno que, en comparación con sus predecesores, tiene un aspecto completamente moderno, y que, como *tipo* sociológico, depende de la sofística. Es literato y filósofo, demócrata y amigo del pueblo, político y reformador; pero, a la vez, es un hombre *déclassé*, socialmente desarraigado, como lo fueron sus maestros. Ya en la época de la tiranía hallábamos poetas, como Simónides, que ejercían su profesión como un oficio, vendían sus poemas al mejor postor, llevaban una vida errante y eran tratados por sus hospederos como huéspedes y criados a la vez; es decir, eran literatos profesionales, pero todavía no formaban, ni con mucho, una clase profesional de literatos independientes. A sus obras no les faltaba sólo un medio de difusión equivalente a la imprenta; tampoco existía una necesidad general de producción poética que crease algo así como un mercado libre. El número de los clientes era tan reducido, que no se podía pensar en absoluto en la independencia económica de los poetas. Los sofistas son, *en el aspecto sociológico, los herederos directos de los* poetas de la época de la tiranía; como ellos, están continuamente peregrinando y llevan una existencia irregular, no asegurada económicamente; mas, por otra parte, ya no son en absoluto parásitos, ni dependen de un número previamente limitado de patronos, sino de un círculo de consumidores relativamente amplio, impersonal y neutro. Los sofistas forman un estrato social que no sólo no constituye una clase, sino que está desligado de todas las clases.

Un grupo social de este tipo carecía de todo precedente en las épocas anteriores. Los sofistas son demócratas en sus opiniones; sus simpatías van hacia los desamparados y hacia los oprimidos, pero se ganan el pan como maestros

de la juventud elegante y pudiente; los pobres no pueden pagar ni apreciar sus servicios. Así se convierten en los primeros representantes de la "intelectualidad desarraigada" [40], *que sociológicamente no tiene patria porque no* puede ser encajada en el marco de ninguna clase, ya que ninguna clase puede abarcarla plenamente. Eurípides pertenece, en lo que respecta a su actitud social, a este estrato intelectual libre, desarraigado, continuamente oscilante entre las diversas clases; en el aspecto social consigue, a lo sumo, simpatías, pero no solidaridad. Esquilo cree todavía en la compatibilidad de la democracia con su ideal aristocrático de la personalidad, si bien deja a la democracia en la estacada precisamente en la fase decisiva de su evolución. Sófocles, al contrario, sacrifica por adelantado la idea del Estado democrático a los ideales de la moral nobiliaria y, en la lucha entre el derecho particular de las familias y el poder absoluto e igualitario del Estado, se coloca sin vacilar del lado de la idea de las estirpes. En la *Orestíada* Esquilo retrata todavía un ejemplo terrible de justicia tomada por propia mano [41]; Sófocles, en su *Antígona*, toma partido contra la heroína que se levanta contra el Estado democrático, y en el *Filoctetes* expresa, sin ningún disimulo, su repugnancia contra la astucia y habilidad "burguesas" y sin escrúpulos de Ulises [42]. Eurípides es, sin duda, democrático en sus convicciones; pero en la práctica esto significa sólo que está más bien contra el viejo Estado aristocrático que en pro del nuevo Estado burgués. Su pensamiento independiente se revela en la postura absolutamente escéptica que adopta frente al Estado en general [43].

La modernidad del tipo de poeta cuyo primer representante es Eurípides se expresa en dos rasgos característicos: la falta de éxito en el arte y el genial extrañamiento

[40] El término proviene de ALFRED WEBER: *Die Not der geistigen Arbeiter*, en "Schriften des Vereins für Sozialpolitik", 1920.
[41] WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF: *Griechische Tragödien*, II, 1907, 5.ª ed., p. 137.
[42] T. B. L. WEBSTER: *Introduction to Sophokles*, 1936, p. 41.
[43] G. MURRAY: *op. cit.*, p. 253.

del poeta frente al mundo. En un período de cincuenta años, con una producción de la que han llegado a nosotros el texto completo de diez y nueve piezas, fragmentos de cincuenta y cinco y los títulos de noventa y dos, Eurípides ganó nada más que cuatro premios; no fue, pues, un autor escénico de éxito, y, por cierto, no fue el primero ni el único, pero sí el primer poeta importante de cuya falta de éxito tenemos noticia. La explicación no es que antes de él hubiera muchos entendidos, sino que había muy pocos poetas; el mero dominio profesional y artesano de la técnica poética les aseguraba el éxito. Pero en la época de Eurípides este estadio estaba ya superado y, al menos en el teatro, se produce más bien demasiado que damasiado poco. Pero el público teatral de esta época no se compone meramente de buenos entendedores. La infalibilidad artística de este público pertenece al mismo género de ficciones que su supuesta composición democrática, que abarcaba, según se dice, toda la población de la polis. Los tiranos de Sicilia y Macedonia, en cuyas cortes se refugiaron, huyendo de los cultos atenienses, tanto Eurípides como Esquilo, más celebrado éste que aquél, resultaron ser el mejor público. Otro rasgo moderno del tipo de poeta que Eurípides introduce en la historia de la literatura consiste en la renuncia aparentemente voluntaria a desempeñar un papel en la vida pública. Eurípides no era un soldado, como Esquilo, ni un dignatario sacerdotal, como Sófocles, sino que, por el contrario, es el primer poeta de quien se cuenta que llevó la existencia de un sabio retirado del mundo. Si no miente su retrato, en el que aparecen los cabellos revueltos, los ojos cansados y un rictus amargo en la boca, y si lo interpretamos justamente cuando vemos en él la discrepancia entre el cuerpo y el espíritu y la expresión de un alma insatisfecha y sin paz, Eurípides fue quizá el primer poeta desgraciado, el primero a quien su propia poesía hizo sufrir.

Al mundo antiguo no sólo le es extraña la idea del genio en el sentido moderno, sino que, además, sus poetas y artistas no tienen en sí nada de "genial". Los elementos racionales y técnicos del arte pesan en ellos más que

los elementos irracionales y de inspiración. Es verdad que la doctrina del "entusiasmo" de Platón subraya que los poetas deben sus obras a la inspiración divina y no a nada semejante a la habilidad técnica; pero esta idea no lleva en modo alguno a la exaltación del poeta, sino que únicamente acrece la distancia entre él y su obra y lo convierte en un puro instrumento del divino designio [44]. Frente a esta concepción, la esencia del concepto moderno del genio consiste en la idea de la falta de separación entre el artista y su obra y, cuando tal separación se admite, en la idea de que el genio se levanta sobre su obra y nunca está contenido por completo en ella. De aquí el trágico acento de la soledad, de la falta de capacidad para comunicarse uno por entero, que vinculamos al concepto de genio. Pero no sólo éste; también otro rasgo trágico del arte moderno —el ser desconocido por los contemporáneos y la desesperada apelación a la remota posteridad— puede decirse que es por completo ajeno a la Antigüedad clásica [45], en todo caso, antes de Eurípides no hay ni huella de tales rasgos.

La falta de éxito de Eurípides se debe principalmente a que en la Antigüedad clásica no existía nada parecido a una clase media ilustrada. Por razones ideológicas, la antigua nobleza no hallaba en sus piezas nada agradable; el nuevo público burgués, tampoco, por razones de educación. Por el radicalismo de su idea del mundo, Eurípides es también, entre los poetas del fin del clasicismo, un fenómeno solitario; éstos, como los poetas y pensadores de la plenitud del clasicismo, tienen ideas completamente conservadoras, si bien el naturalismo que se ha desarrollado con las formas de vida ciudadanas y con la economía monetaria alcanza en su arte un estadio que difícilmente puede enlazarse con el espíritu político conservador. Como políticos, y más como artistas, son arrastrados por la tendencia progresiva de la evolución, y, con ello, pre-

[44] E. ZILSEL: *op. cit.*, pp. 14-15.
[45] *Ibid.*, p. 78.

sentan un fenómeno completamente nuevo en la historia social del arte.

La estructura espiritual extraordinariamente complicada del siglo IV halla su más caracterizada expresión en Platón, tanto en el carácter progresista de su arte y en el modo de ser conservador de su filosofía, como en el naturalismo de sus medios de expresión, que toma del mismo plebeyo, y en el idealismo de su doctrina, que tiene sus raíces en el sentido aristocrático de la vida. Hay pocos representantes de la literatura griega que hayan definido de un modo tan total y convencido los ideales de la cultura aristocrática como él; ni la καλοκἀγαθία en el propio Píndaro, ni la σωφροσύνη en el mismo Sófocles han hallado panegirista más entusiasta que él. La *élite* intelectual a la que él quería entregar las riendas del Estado pertenece a la antigua aristocracia privilegiada; el pueblo vulgar, según el convencimiento del filósofo, no tiene el menor derecho a intervenir en el gobierno. Su doctrina de las ideas es la expresión clásica en filosofía del espíritu conservador, el paradigma de todos los posteriores idealismos reaccionarios. Todo idealismo, toda oposición entre el mundo de las ideas intemporales, de los valores absolutos, de las normas puras, y el mundo de la experiencia y de la práctica, significa en cierto modo un apartamiento de la vida y una retirada a la pura contemplación y lleva consigo la renuncia a cambiar la realidad [46]. Tal actitud favorece en último extremo a las minorías dominantes, que con razón ven en el positivismo una aproximación peligrosa para ellas a la realidad. La mayoría, por el contrario, nada tiene que temer. La teoría platónica de las ideas cumple en la Atenas del siglo IV la misma función social que cumple la filosofía del idealismo alemán en los siglos XVIII y XIX: proporciona, con sus argumentos frente al realismo y al relativismo, las mejores armas de la reacción. Con el conservadurismo político va unida también en Platón su teoría arcaizante del arte: así rechaza la nueva ten-

[46] Cf. K. MANNHEIM: *Wissenssoziologie*, en el *Handwörterbuch der Soziologie*, de Vierkandt, 1931, p. 672.

dencia ilusionista en las artes plásticas (*Sof.*, 234 B), siente predilección por el clasicismo de la época de Pericles y admira el arte de los egipcios, que es un arte formalista y gobernado por leyes aparentemente invariables (*Leyes*, II, 656 DE). Platón ataca la novedad en el arte, del mismo modo que se opone a todo lo nuevo, y sospecha que la anarquía y la decadencia aparecen en todo lugar en donde se despierta la novedad [47].

Platón expulsa al poeta de su utopía, porque éste se empeña en depender de la realidad empírica, de la impresión sensible del mundo fenoménico, esto es, de la verdad aparente y a medias, y materializa y falsifica las puras ideas, lo que es puro espíritu y norma, al intentar presentarlo con sus medios sensibles de expresión. Esta primera "revolución iconoclasta" de la historia —pues antes de Platón no existió nada parecido a la enemistad contra el arte—, este primer temor a los posibles efectos del arte, pertenece a la misma época en que surgen igualmente las primeras señales de un modo estetizante de ver el mundo, en el cual el arte no sólo tiene su lugar propio, sino que amenaza con crecer a costa de las otras formas de la cultura y devorarlas. Los dos fenómenos están estrechamente relacionados entre sí. Mientras el arte es sólo un medio neutral de propaganda, que se puede usar a capricho, y una forma de expresión limitada a su propio campo, nada hay que temer de él; mas cuando la cultura estética alcanza un desarrollo en el que el gusto por las formas trae consigo una perfecta indiferencia por los contenidos, se llega a descubrir que el arte puede convertirse en un veneno que actúa desde dentro, en un enemigo que está dentro del propio campamento. En el siglo IV, que es una época de guerras y derrotas, de coyunturas propias de guerra y postguerra, de prosperidad en el campo de la economía privada y de la aparición de nuevos estratos sociales con capacidad de compra, que invierten en parte sus ganancias en obras de arte y poco a poco hacen de la posesión de obras artísticas una cuestión de

[47] P. M. SCHUHL: *Platon et l'art de son temps*, 1933, pp. 14, 21.

prestigio, se comienza a sobreestimar el arte, a orientar la existencia según valores estéticos, a plantear los problemas de la vida con criterios estéticos. Sólo como reacción contra este esteticismo halla explicación la actitud negativa de Platón frente al arte. La noción puramente teórica de que los medios de expresión del arte están ligados a formas sensibles nunca le habría llevado a rechazarlo tan terminantemente.

La expasión de la cultura estética a nuevos estratos sociales trae consigo el reconocimiento de nuevos valores artísticos directamente vinculados con la vida, y elimina otros valores que habían nacido de la tradición cultural de la clase superior, la cual, hasta ahora, no había encontrado rival alguno en su predominio. Wilamowitz-Möllendorff pone en relación la teoría aristotélica de la tragedia como purificación por el miedo y el terror con este cambio de la clase social del público, y la interpreta como signo del comienzo del predominio de lo emocional en el drama, como expresión del "sentimiento de filisteísmo" con el que se va al teatro para liberarse por un par de horas de la miseria de la vida diaria" y desahogarse con un lloriqueo [48]. La selección de los asuntos se extiende a nuevos campos y aparecen temas y géneros nuevos. Este fenómeno, muy característico del siglo IV, está relacionado principalmente con dos factores de la nueva época: de una parte, con el nuevo sentimentalismo, que se expresa en una necesidad general de estímulos más intensos, y que sólo en parte coincide con la emoción filistea del nuevo público teatral; y, de otra, con la supresión de los tabúes que excluían los temas nuevos del círculo de lo hasta entonces representable. Al primer grupo de estos motivos pertenecen el retrato y la biografía; al segundo, ante todo, el desnudo femenino. Con el cambio de gusto, condicionado por el ascenso de los nuevos estratos sociales, está relacionado el hecho de que cada vez se prefieran más las representaciones de los dioses

[48] WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF: *Einl. in die griech. Tragödie*, 1921, p. 111.

olímpicos más juveniles e impulsivos, es decir, Apolo, Afrodita y Artemisa, en perjuicio de los de mayor edad y dignidad, Zeus, Hera y Palas Atenea[49]. Con la aparición de una nueva clase de rentistas de fuerte capital puede vincularse, finalmente, uno de los más característicos rasgos estilísticos del siglo: la emancipación de la escultura frente a la arquitectura. Hasta finales del siglo V la mayor parte de la producción escultórica está ligada a la arquitectura: los valores plásticos, aun cuando no corresponden declaradamente a formas estructurales, han de adaptarse a un espacio arquitectónico. Pero en la medida en que la iniciativa privada va sustituyendo los encargos artísticos del Estado, aparecen obras plásticas cada vez de menor tamaño, de carácter más íntimo y de más fácil transporte. En el siglo IV ya no se construye en Atenas ni un solo gran templo; la arquitectura no ofrece ya a la escultura ninguna tarea importante. Las grandes construcciones de la época se erigen en Oriente, donde sigue desarrollándose igualmente la escultura monumental.

[49] L. WHIBLEY: *A Companion to Greek Studies*, 1931, p. 301.

## 5

## *LA EPOCA HELENISTICA*

En la época helenística, esto es, en los trescientos años que siguen a Alejandro Magno, el centro de gravedad de la evolución se traslada por completo desde Grecia al Oriente. Los influjos, empero, son mutuos, y nos encontramos —por primera vez en la historia de la humanidad— con una cultura mixta verdaderamente internacional. Esta nivelación de las culturas nacionales es lo que da primordialmente a la época helenística su carácter eminentemente moderno. Una fusión de las tendencias particulares se realiza sólo en la medida en que se eliminan las cesuras demasiado marcadas no sólo entre occidental y oriental, griego y bárbaro, sino también entre los diferentes estamentos, aunque no entre las clases. A pesar de las diferencias siempre crecientes de fortuna, de la acumulación cada vez más concentrada de capital y del continuo aumento de las clases proletarias [50] —en una palabra, a pesar de que se van agudizando las diferencias de clase—, se lleva a cabo una cierta nivelación social, que pone fin a los privilegios de nacimiento. Este proceso es el que por fin completa la evolución que desde el fin de la monarquía hereditaria y del sacerdocio autoritario tendía a la supresión de las diferencias sociales. El paso decisivo lo dan los sofistas al desarrollar un concepto de ἀρετή completamente nuevo, independiente de la clase social y del origen, para hacer participar en él a todos los griegos. La siguiente etapa en el proceso de nivelación le corresponde a la Estoa, que intenta liberar

50 K. J. BELOCH: *Griech. Gesch.*, 1925, 2.ª ed., IV, 1, pp. 323-325; M. ROSTOVTZEFF: *The Social and Economic Hist. of the Hellenistic World*, 1941, I, pp. 206-207.

los valores humanos también de los caracteres de raza y nacionalidad. Desde luego, con su falta de prejuicios nacionalistas, la Estoa no hace más que dar expresión a una realidad ya conseguida en el imperio de los Diádocos, del mismo modo que la Sofística, con su liberalismo, es sólo un reflejo de la situación creada por la burguesía ciudadana comerciante e industrial.

Ya la circunstancia de que cualquier habitante del Imperio pueda, con sólo cambiar de domicilio, convertirse en ciudadano de una ciudad cualquiera, significa el fin de la idea de la ciudadanía vinculada a la polis. Los ciudadanos se han convertido en miembros de una comunidad económica; las ventajas provienen de su libertad de movimientos, no de su adscripción a un grupo tradicional. Las comunidades de intereses no se orientan ya por la igualdad de raza y nacionalidad, sino por la igualdad de oportunidades personales. La economía alcanza el grado del capitalismo supranacional. El Estado favorece la selección de los hombres realizada de acuerdo con su habilidad en los negocios, porque los elementos que se afirman en la lucha por la existencia resultan también los más útiles para la organización interna del imperio mundial. La antigua aristocracia, por su afán de distinguirse y aislarse, de mantener la pureza de su raza y de su cultura tradicional, no resulta en absoluto adecuada para la organización y administración de tal imperio. El nuevo Estado la abandona a su destino y acelera la formación de una clase dirigente burguesa, apoyada sólo en su poder económico, sin prejuicios de raza ni de clase. Esta, con su movilidad en el orden económico, su libertad frente a las tradiciones petrificadas y sin sentido, su racionalismo capaz de improvisar, está ideológicamente muy cerca de la antigua clase media, y resulta el mejor aglutinante para la consolidación política y económica de los pueblos del imperio mundial helenístico.

El racionalismo, al que ahora el Estado valora más que ninguna otra cosa, adquiere validez en todos los campos de la vida cultural: no sólo en la nivelación de las razas y de las clases, no sólo en la abolición de todas las tra-

diciones que estorban a la libertad de concurrencia económica, sino también en la organización supranacional de la actividad científica y artística, en aquel *commercium litterarum et artium* que une, en una gran comunidad de trabajo, a los literatos y sabios de todo el mundo civilizado, crea instituciones centrales de investigación, museos y bibliotecas, y pone en vigor, también en el terreno del espíritu, los principios de la división del trabajo. Por efecto de este racionalismo surgen por todas partes, en lugar de los grupos tradicionales, comunidades de trabajo basadas en principios objetivos. También la producción intelectual se basa ahora no en posturas éticas y afectivas, sino en la competencia y en el rendimiento. Así como el gran Estado helenístico emplea y manda de un sitio para otro a sus funcionarios sin tener en cuenta sus orígenes ni su tradición[51], y como la economía capitalista emancipa a los súbditos de la ciudad natal y de la patria, así también los artistas y los investigadores quedan desarraigados y se reúnen en los grandes centros internacionales de cultura.

Ya los sofistas del siglo v, como, desde luego, los poetas y artistas de la época de los tiranos, se habían hecho independientes del Estado en que habían nacido y se habían educado, y llevaban una existencia libre y vagabunda. Esto significa sólo que se habían liberado de ciertos vínculos, pero sin haberlos sustituido por otros. Es en la época helenística cuando por primera vez la antigua lealtad a la polis es sustituida por una nueva solidaridad, que se extiende ya a todo el mundo civilizado. Este sentido de comunidad hace posible, en el terreno de la investigación científica, una colaboración antes nunca soñada de los sabios, una distribución de las tareas y una integración de los resultados; en una palabra, un racionalismo de los métodos de trabajo, orientado exclusivamente hacia el rendimiento, racionalismo que parece estar derivado inmediatamente de los principios de la economía organizada racionalmente. Julius Kärst observa que

51 O. NEURATH: *op. cit.*, p. 49.

la "materialización" de la vida espiritual que solemos considerar como el rasgo característico de nuestra época técnica, se hizo valer ya en aquella época [52]. Ya entonces se dejan de lado los factores personales; la tarea se fracciona y se reparte entre diversos colaboradores, sin consideraciones a la aptitud y a la inclinación de cada uno. El aparato administrativo, la burocracia centralizada y la jerarquía de funcionarios que tiene que crear y mantener todo Estado gigantesco son el modelo de esta organización tecnificada del trabajo intelectual, que combina mecánicamente las prestaciones individuales y las subordina unas a otras [53].

Las consecuencias inevitables de tal especialización y despersonalización en la investigación son la tendencia a la pura erudición y el peligro del eclecticismo. Es en la época helenística cuando se hacen perceptibles por vez primera en la historia de la cultura occidental estos dos peligros, que recuerdan, quizá, por todos sus rasgos, sobre todo el espíritu de nuestra propia época. El eclecticismo es también un rasgo fundamental de la producción artística, y no sólo científica, de la época helenística. El gusto de la época, orientado según el criterio histórico, su interés por las antigüedades, su comprensión de los distintos ideales artísticos del pasado, llevan consigo la aceptación indiscriminada de todos los estímulos, y esta tendencia recibe continuamente nuevos impulsos de la fundación de colecciones de arte y museos. Ciertamente ya antes existían colecciones principescas y particulares; pero sólo en este momento se comienza a hacer colecciones de un modo sistemático y planificado. Por vez primera se organizan ahora gliptotecas "completas", que muestran el desarrollo total del arte griego, y se hacen copias, cuando faltan originales importantes, para colmar las lagunas. Por esta planificación científica, las colecciones de la época helenística son precursoras de nuestros museos y galerías modernos.

52 JULIUS KAERST: *Geschichte des Hellenismus*, II, 2.ª ed., 1926, páginas 166-67.
53 *Ibid.*, p. 163.

Es verdad que el estilo artístico de las épocas anteriores no era siempre unitario; con frecuencia convivían en ellas, en los estratos sociales superiores, un arte aristocrático, estrictamente formal, elevado, y, en los inferiores, un arte más uniforme; o existía un arte sagrado, conservador, y otro profano, progresista. Pero antes del helenismo apenas hubo época alguna en la que orientaciones de estilo y gusto completamente diferentes tuvieran su origen en una misma esfera social, y en la que se creasen obras de arte de los más opuestos estilos para una única clase social, para un único estrato cultural. El "naturalismo", el "barroco", el "rococó" y el "clasicismo" de la época helenística se desarrollan, ciertamente, uno tras otro en la historia, pero, por fin, conviven todos a la vez; desde el principio comparten el favor del público lo patético y lo íntimo, lo solemne y lo común, lo colosal y lo menudo, lo tierno y lo gracioso. De la autonomía del arte descubierta en el siglo VI, completada de modo consecuente en el V, transformada en escepticismo en el IV, resulta ahora un juego virtuosista de formas arbitrarias, un afán de hacer experimentos con posibilidades abstractas de expresión, una libertad que, aun cuando realiza todavía excelsas obras de arte, confunde y desvaloriza los patrones orientados por el arte clásico. La disolución de los principios del estilo clásico está enlazada directamente con los cambios en la estructura del estrato social que es cliente del arte y árbitro del gusto. Cuanto menos unitario se vuelve este estrato social, tanto más heterogéneas son las orientaciones estilísticas que coexisten unas junto a otras.

El cambio más importante en la composición del público adviene con la aparición de la antigua clase media, hasta ahora sin particular influencia en el campo del arte, como un nuevo cliente en la adquisición de obras de arte, como una clase consolidada en el aspecto económico y social. Este estrato social juzga el arte, desde luego, con criterios distintos que la nobleza, si bien muchas veces, y frecuentemente con gran ambición, se esfuerza por acomodarse al gusto de aquélla. Otro factor

nuevo, decisivo para el futuro, dentro del conjunto de los clientes de obras de arte, son los príncipes y sus cortes; éstos plantean al arte exigencias completamente distintas que las que plantean la nobleza o la burguesía, si bien tanto la nobleza como la burguesía procuran apropiarse los aires principescos e imitar, en los límites más modestos de su propio arte, el estilo teatral y pomposo de las cortes. Así la tradición clásica del arte se mezcla, por una parte, con el naturalismo del estilo de género burgués, y, por otra, con el lujuriante barroco del gusto áulico. Al enriquecimiento ecléctico del repertorio formal contribuye finalmente la vida artística organizada sobre una base capitalista, mediante la creación, dentro del gusto esteticista de la época, de unas exigencias de obras de arte que van cambiando según la moda y se renuevan periódicamente. Junto a los talleres de cerámica, que en parte trabajan ya en forma masiva, comienza, ya en grande, la copia de las obras maestras de la escultura. Tanto por lo que hace a los lugares como a las personas, esta tarea de copia debe de haberse desarrollado sin duda en estrecha relación con la producción de obras originales. Pero, naturalmente, los artistas que se encontraban obligados a copiar se entregaban con facilidad al puro juego de los diferentes estilos y formas.

Al eclecticismo estilístico de la época corresponde también la mezcla de artes y géneros, que es otro fenómeno característico de la Antigüedad tardía, cuyos inicios se hacen ya perceptibles en el siglo IV. Esta mezcla de artes y géneros se manifiesta, en primer lugar, en el estilo pictórico de la escultura de Lisipo y Praxiteles, pero también se puede descubrir en los otros géneros artísticos, y, en primer término, en el drama, que ya en Eurípides está recargado de elementos líricos y retóricos. En esta violación de las fronteras se manifiesta la misma expansiva voluntad artística a la que deben su éxito el retrato, el paisaje y los bodegones, temas que antes no se presentaban aislados o sólo lo hacían excepcionalmente, y que incluso ahora siguen usándose todavía en parte como algo accesorio. En ellos se pone de relieve la misma

vinculación con las cosas que predomina en el espíritu económico de la época y que está ligado a la categoría de las mercancías. El ser humano, que hasta el momento era el objeto casi exclusivo de la representación artística, cede el paso por todas partes a los temas del mundo objetivo. Así, "la materialización" que se pone en vigor en la organización del trabajo intelectual se manifiesta también en los temas artísticos. Y no sólo el bodegón o naturaleza muerta y el paisaje, sino también el retrato naturalista, que trata al ser humano como un trozo de naturaleza, es un síntoma de esta tendencia.

Al adelantadísimo arte del retrato de esta época corresponde en la literatura el género, cada vez más estimado, de la biografía y la autobiografía [54]. El valor del "documento humano" aumenta en la medida en que la agudeza psicológica se convierte en un arma cada vez más imprescindible en la lucha de la concurrencia económica. El creciente interés por lo biográfico está en todo caso en relación con el progreso de la conciencia filosófica y del culto a los héroes, reavivado a partir de Alejandro Magno, y, en cierta medida, también incluso con el acrecentamiento del interés personal que los miembros de la nueva sociedad áulica sienten unos por otros [55]. Al interés de la época por la psicología deben su origen otros dos nuevos géneros: la novela y la comedia "burguesa". La creación que aporta la época helenística a la literatura griega son las historias inventadas, y precisamente historias de amor sobre todo, que se desarrollan en el mundo de las gentes para las que son escritas, y ya no en el lejano mundo de la leyenda [56]. En este ambiente se desarrollan las comedias de Menandro, que contienen, puede decirse, todo lo que quedaba todavía vivo de la antigua comedia política y la tragedia euripídea, después de la disolución de la democracia de la polis y del culto a Dioniso. Sus personajes pertenecen a la clase me-

[54] GEORG MISCH: *Gesch. der Autobiographie*, I, 1931, 2.ª ed., páginas 96 ss.
[55] *Ibid.*, pp. 105, 113, 179.
[56] WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF: *Die griech. Lit.*, pp. 185-87.

dia y baja, su acción gira alrededor del amor, el dinero, las herencias, los padres avaros, los hijos atolondrados, las cortesanas codiciosas, los parásitos mentirosos, los criados ladinos, los niños abandonados, los gemelos confundidos, los padres perdidos y vueltos a encontrar. El tema amoroso no puede faltar en ninguna circunstancia. También en esto es Eurípides el precursor de la edad helenística. Antes de él, el amor es desconocido como tema de conflicto dramático; él lo descubre para el drama, si bien sólo en la edad helenística se convierte en la palanca de la acción dramática [57]. El tema amoroso es quizá lo más burgués de la comedia burguesa, en la que los amantes ya no luchan contra los dioses y demonios, sino contra el mecanismo del mundo burgués, contra padres que se oponen, rivales ricos, cartas traidoras y testamentos con cláusulas especiales. Todo este juego de intrigas amorosas está evidentemente en relación con el "desencantamiento" [58] y la racionalización de la vida, con la economía monetaria plenamente desarrollada y el espíritu predominantemente comercial de la época.

Ahora, por fin, logra tener la burguesía su propio teatro. En cada pequeña ciudad tiene el teatro sus modestos centros; pero en las grandes ciudades se le dedican nuevas y suntuosas construcciones de piedra y mármol, cuyos restos nos han sido conservados, y en las que pensamos ante todo cuando hablamos del teatro griego, pero que, sin embargo, no estaban destinadas a Esquilo y Sófocles, sino al antaño maltratado Eurípides y a sus rivales posteriores, es decir, a aquella sociedad abigarrada a la que pertenecen no sólo Menandro y Herondas, sino también toda clase de acróbatas y flautistas, juglares y parodistas, y a la que también pertenecen, milenio y medio más tarde, los rivales de Shakespeare.

[57] E. BETHE: *Die griech. Poesie*, en *Einl. i. d. Altertumswiss.* de Gercke-Norden, I, 3, 1924, p. 38.

[58] Esta expresión procede, en el sentido en que aquí la usamos, de Max Weber.

## 6

## *LA EPOCA IMPERIAL Y EL FINAL DEL MUNDO ANTIGUO*

La época del arte helenístico es remplazada por el predominio universal del arte romano. A partir del comienzo del Imperio es este arte y no ya el griego el que lleva a cabo el desarrollo decisivo en la evolución histórica. El hinchado barroco y el adornado rococó de la época helenística habían llegado a un punto muerto, y al final no hacen sino repetir sus gastadas fórmulas. Por el contrario, Roma crea, bajo los Césares, al mismo tiempo que la administración unitaria del Imperio, su "arte imperial" más o menos unitario [59], que, gracias a su modernidad, llega a ser el que en todas partes da el tono. Después de una época en que predomina un estilo fuertemente helenizante, si bien a la vez de una sequedad y sobriedad "burguesas", en la época de los Flavios y de Trajano el carácter romano se va mostrando de manera más decidida y en la última época del Imperio obtiene el predominio.

En Roma la afición al arte griego estuvo limitada desde el principio a los círculos elegantes e ilustrados; la clase media entendía poco de él, y el pueblo, naturalmente, todavía menos. En los últimos siglos del Imperio romano de Occidente, cuando la aristocracia decae de su posición de predominio y abandona las ciudades, los generales y los Césares surgen muchas veces de los oscuros fondos del ejército y de las provincias; la tendencia religiosa más importante de la época asciende desde el bajo pueblo a las clases superiores; también en el arte se hace

59 FRANZ WICKHOFF: *Römische Kunst*, en *Schriften*, III, 1912, página 23.

valer un espíritu más popular y provinciano, que poco a poco desplaza a los ideales clásicos [60]. Especialmente en el arte del retrato la evolución enlaza con la antigua tradición etrusco-itálica, que nunca dejó de existir en las imágenes de cera de los antepasados que se construían para los atrios [61]. Designar a estos retratos como sencillamente "populares" sería sin duda excesivo, pues si bien el privilegio de las familias patricias de llevar en la comitiva fúnebre las imágenes de los antepasados [62] fue compartido en los últimos tiempos de la República por las familias plebeyas [63], el culto a las imágenes de los antepasados siguió vinculado a las ceremonias funerarias aristocráticas (Polibio: *Hist.*, VI, 53; Plinio: *Ep.*, III, 5; Juvenal: *Sát.*, 8) y nunca pudo extenderse a los amplios estratos populares. En todo caso, estuviera más o menos difundido, es característico el hecho de que entre los romanos el arte del retrato sirviera en gran parte a fines privados, en contraposición a los griegos, que no erigían más estatuas que las que dedicaban como honor público. Esta circunstancia explica ante todo el naturalismo uniforme y directo del retrato romano, que finalmente se puso en vigor también en el estilo de las obras de arte dedicadas a fines públicos. El desarrollo de esta tendencia no fue, sin embargo, unitario. Hasta el final coexisten dos direcciones: el estilo helenizante idealista, propio de la aristocracia áulica, que busca tipos clásicos y es teatral y patético, y el sobrio estilo indígena, propio de las clases medias más arraigadas, que es naturalista. La dirección popularista no elimina de un modo regular en todos los

60 ARNOLD SCHOBER: *Zur Entstehung und Bedeutung der provinzialrömischen Kunst*, en "Jahresberichte des Oesterr. Archäolog. Instituts", 1930, XXVI, pp. 49-51; SILVIO FERRI: *Arte romana sul Reno*, 1931, p. 268.

61 Cf. GUIDO KASCHNITZ-WEINBERG: *Studien zur etrusk. u. frührömischen Porträtkunst*, en "Mitteil. d. Deutschen Archäolog. Inst.", sección romana, vol. XLI, 1926, pp. 178 ss.

62 TH. MOMMSEN: *Römisches Staatsrecht*, 1887, 3.ª ed., I, página 442; III, p. 465.

63 A. ZADOKS-JITTA: *Ancestral Portraiture in Rome*, 1932, página 34.

géneros el arte de la minoría; ésta busca por fin refugio en un lenguaje artístico impresionista, que resulta completamente incomprensible para las clases inferiores, antes de rendir las armas a la sencillez plebeya y al expresionismo directo del último arte de la Antigüedad.

Bajo el influjo griego, que es todavía predominante en la época de Augusto, es la escultura el arte que lleva la iniciativa; después del fin de esta época pasa cada vez más al primer plano la pintura, para, finalmente, eliminar por completo, al menos, la escultura arquitectónica y monumental. En el siglo III cesa ya la copia de monumentos griegos, y en los dos siglos siguientes la pintura domina en la decoración de interiores [64]. Ella es esencialmente el arte romano tardío y cristiano, del mismo modo que la escultura había sido el arte clásico por excelencia. Pero, a la vez, la pintura es el arte popular romano, el arte que a todos se dirige y que habla la lengua de todos. La pintura nunca había podido mostrar antes una producción tan masiva y nunca se había utilizado para fines tan triviales y efímeros como ahora [65]. El que quería dirigirse al público, informarle sobre grandes acontecimientos, convencerle de su derecho y crear ambiente para una causa, lo hacía ante todo por medio de pinturas. El general hacía llevar en su cortejo triunfal carteles que informaban sobre sus hazañas, representaban las ciudades vencidas y ponían ante los ojos del pueblo la humillación del enemigo. Acusadores y defensores se servían en los juicios, ante los tribunales, de cuadros que presentaban plásticamente, pintados ante el juez y el auditorio, el hecho debatido, la realización del delito o la coartada del acusado. Los creyentes ofrendan cuadros votivos que representan los peligros de que se han librado, con todos los pormenores que personalmente les interesan. Tiberio Sempronio Graco dedica a la diosa de la Libertad la pintura de las escenas que se desarrollaron al alojar a sus soldados vencedores en Benevento, Tra-

[64] HERBERT KOCH: *Spätantike Kunst*, en *Probleme der Spätantike. Vorträge auf dem 17. Deutschen Historikertag*, 1930, pp. 41-42.
[65] C. RODENWALDT: *Die Kunst der Antike*, 1927, p. 67.

jano hace esculpir en piedra sus campañas vencedoras y el panadero fulano de tal hace representar su negocio con todo detalle [66].

La imagen lo es todo: noticia informativa, artículo de fondo, instrumento de propaganda, cartelón, revista ilustrada, crónica en imágenes, película de dibujos, noticiario cinematográfico y film dramático en una pieza. En esta afición a las imágenes se manifiesta, además del gusto por la anécdota, además del interés por la noticia auténtica, por la testificación, por el documento, una curiosidad primitiva e insaciable, un gusto infantil por todo lo que es imagen. Todos estos cuadros son hojas de un libro de imágenes para personas mayores; a veces, como en las espirales ascendentes de la Columna de Trajano, están sacadas de un "libro de santos enrollable" [67], que transmite la impresión de la continuidad de los sucesos y que aspira a ser un sustituto de lo que hoy entendemos por una película. Hay, sin duda, algo muy tosco y esencialmente inartístico en el deseo que tratan de satisfacer estas pinturas y relieves. Es cosa extraordinariamente ingenua la pretensión de experimentarlo todo, de verlo todo con los propios ojos, como si uno mismo estuviera presente, y es muy primitivo no querer recibir nada de segunda mano, en aquella forma traslaticia en que las épocas más desarrolladas artísticamente ven precisamente la esencia del arte.

De este estilo de museo de figuras de cera o de película, que, desde luego, al principio sólo correspondía al gusto de los estratos sociales más incultos, de este placer por el detalle anecdótico, que "interesa porque es verdad", de este afán por describir un acontecimiento memorable de la manera más plástica y pormenorizada posible, surge el estilo *épico* de las artes figurativas, el estilo propio del cristianismo y de Occidente. Las representaciones del arte griego y oriental son plásticas, monumentales, conmemorativas, carentes de acción o pobres en ella, nada

66 TH. BIRT: *Zur Kulturgesch. Roms*, 1917, 3.ª ed., p. 138.
67 *Ibid.*

épicas y nada dramáticas; las del arte romano y cristiano occidental son ilustrativas, épico-ilusionistas, dramáticas y están dotadas de un movimiento cinematográfico. El arte oriental antiguo y el arte griego consisten casi exclusivamente en figuras representativas, esenciales, individuales; por el contrario, el arte romano y el occidental son principalmente pintura histórica, presentación de escenas, en las cuales un fenómeno esencialmente temporal es fijado *por medios óptico-espaciales*. El arte griego y el arte romano helenizante resuelven este problema, cuando no pueden evitarlo, mediante un modo de representación que se guía por lo que Lessing llama "momento pregnante", el cual compendia la acción extensa en el tiempo en una situación en sí inmóvil, pero cargada de movimiento. Lessing ve en esto simplemente el método de las artes plásticas, pero, en realidad, no es sino el método del arte griego clásico y del moderno. A esto contrapone Franz Wickhoff un modo de representación completamente distinto, propio del arte romano tardío y cristiano medieval; a éste le llama *continuo*, en contraposición al primero, al que llama *aislante*[68]. En esencia, Wickhoff entiende por arte "continuo" un modo de relatar las cosas que brota de una intención artística épica, ilustrativa, "cinematográfica". Este modo de relatar las cosas mediante la repetición de la figura principal en cada fase va poniendo, uno tras otro, dentro del mismo marco escénico o paisajístico, los distintos momentos que *acontecen sucesivamente en una acción*; de esta manera las distintas escenas producen el mismo efecto que las historietas ilustradas divulgadas en las revistas humorísticas y recuerdan la continuidad de las secuencias del cine. Sólo que el movimiento de la película es real, mientras que aquí es ficticio. Las impresiones sucesivas pueden ser, por tanto, comparadas con los fotogramas de la película, mas no con el cuadro que se mueve en la pantalla. Sin embargo, en ambos casos, tanto en la representación "continua" como en la película, la intención

68 F. WICKHOFF: *op. cit.*, passim, especialmente pp. 14-16.

artística es semejante. En una y otra se expresa el mismo afán de realizar una representación completa y directa, pero ante todo la tendencia a servirse de la *imagen* como medio expresivo, mucho más explícito, inmediato y espontáneo que puede ser nunca la palabra.

La otra forma importante del arte romano tardío es la impresionista, que, en contraposición al estilo épico de la representación continua, tiene una entonación más bien lírica y procura fijar una impresión óptica singular en su momentaneidad subjetiva. Wickhoff dice que este método es el presupuesto y el complemento orgánico de la representación continua[69]; pero una conexión tan inmediata de los dos estilos apenas parece justificada. Uno y otro aparecen en distintos momentos y bajo condiciones externas e internas diversas. El impresionismo aparece en el primer siglo de la era cristiana, como último brote refinadísimo del arte clásico; el modo continuo de representación surge en el siglo II, como forma, por de pronto, muy vulgar y basta de una intención artística bastante extraña al gusto clásico. Uno y otro tienen su origen en distintos estratos sociales y casi nunca se presentan en un mismo monumento artístico. Cuando surge el método continuo, ya ha pasado la mejor época del impresionismo antiguo; sólo algunos elementos externos de su técnica se mantienen durante algún tiempo con las tradiciones del taller de pintura, hasta que por fin también éstas se olvidan y caen en desuso. El modo de representación continua y el estilo plenamente épico, orientado hacia lo que el tema tiene de acción, no completan la técnica pictórica impresionista, sino que más bien la devoran y aniquilan. El método continuo corresponde esencialmente a una intención artística antinaturalista, y desaparece, casi sin dejar huellas, en los dos grandes períodos estilísticos naturalistas de la historia del arte, el griego y el moderno. La afirmación de Wickhoff de que tal método domina en todo el arte occidental desde el siglo II al XVI es inexplicable. Ya en el gótico tardío el método de representación continua ha de-

[69] *Ibid.*

jado de ser la regla, y a partir del comienzo del Renacimiento sólo aparece a modo de excepción. Mas sea ello como quiera, el ilusionismo épico del método continuo no puede ser puesto en conexión íntima con el ilusionismo óptico del estilo impresionista.

También el impresionismo condujo, sin embargo, por su parte, aunque por vías distintas de las del estilo épico, a la disolución del arte antiguo. Al hacer las figuras más ligeras, más aéreas, más planas y fragmentarias, las desmaterializa en cierta medida; y al convertirse éstas en puros sostenes de los efectos colorísticos y atmosféricos, y perder su peso corpóreo, su solidez tectónica y su consistencia física, parecen representar por adelantado algo ideal y trascendente [70]. El impresionismo naturalista y materialista prepara, de este modo, su contrapolo estilístico, el expresionismo espiritualista [71], y recuerda el expresionismo de la pintura paleolítica, que, como es sabido, conduce al geometrismo del Neolítico, que es asimismo su contrapolo en cuanto al estilo. Ambos casos muestran con la misma claridad cuán equívocas son las diversas formas estilísticas y cuán fácilmente se convierten en vehículo de las más diversas concepciones y mentalidades. El impresionismo, tal como se expresa, por ejemplo, en el cuarto estilo pompeyano, es, por su virtuosista técnica de mera sugestión, el más refinado modo de expresión artística que ha desarrollado la clase dirigente de la gran ciudad de Roma; pero, tal como aparece en las catacumbas cristianas, con sus formas sin peso ni volumen, es a la vez el estilo representativo de los cristianos, que desligan del mundo y renuncian a todo lo terreno y material.

La representación de la figura humana en la Antigüedad se mueve entre una y otra frontalidad; desde la vista única arcaica y desde el geometrismo pasa, a través de la libertad de movimientos del clasicismo y de las convul-

[70] Cf. MAX DVORÁK: *Katakombenmalereien: Anfänge der christl. Kunst*, en *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, 1924, pp. 16-17.

[71] Sobre el expresionismo de la Antigüedad tardía véase RUDOLF KAUTZSCH: *Die bildende Kunst der Gegenwart und die Kunst der sinkenden Antike*, 1920.

siones del barroco helenístico, a una nueva vista frontal, plana, simétrica, solemne [72]. La evolución lleva de una situación de dependencia hierática, a través de la autonomía y el esteticismo, a una nueva vinculación religiosa; lleva de la expresión de un orden social autoritario, a través de la democracia y el liberalismo, a la expresión de una nueva autoridad espiritual. Es problema que pertenece a la clasificación y división de los períodos el decidir si esta última fase de la evolución ha de considerarse como el final de la historia del arte antiguo, y formando parte de ella, según cree Droysen, que dice que la Antigüedad fue por su propio impulso más allá de sí misma y del paganismo, o si se ha de ver en ella una nueva época de la historia universal. Lo indudable es, en todo caso, que se puede establecer una cierta continuidad entre el arte de la Antigüedad tardía y el arte de la Edad Media cristiana, lo mismo que se puede establecer, por ejemplo, entre el colonato y el feudalismo [73].

[72] Cf. H. KOCH: *op. cit.*, pp. 49, 53; G. RODENWALDT: *op. cit.*, página 87; M. DVORÁK: *op. cit.*, p. 21.

[73] MAX WEBER: *Die sozialen Gründe des Untergangs der antiken Kultur*, en *Gesammelte Aufsätze zur Sozial- und Wirtschaftsgesch.*, 1924, pp. 307-308.

7

## POETAS Y ARTISTAS EN LA ANTIGÜEDAD

Hay una cosa que apenas cambia, o, si hay cambio, es imperceptible, desde el comienzo hasta el fin de la Antigüedad clásica: el punto de vista conforme al que se juzga al artista plástico y con el que se le valora en relación con el poeta. A éste se le rinden a veces honores muy especiales: es considerado como vidente y profeta, dispensador de gloria e intérprete de mitos. Por el contrario, el artista plástico es y continúa siendo el despreciable artesano que con su salario alcanza todo lo que le corresponde. A establecer esta diferencia contribuyen diversos factores. Ante todo, la circunstancia de que el artista plástico trabaja a cambio de un salario, cosa que no se oculta en absoluto, mientras el poeta, incluso en el tiempo de su más mísera dependencia, es considerado mero huésped de su patrón. Después, el hecho de que el escultor y el pintor tengan que hacer un trabajo sucio, con materiales que manchan, y se vean obligados a manejar herramientas, mientras el poeta lleva vestidos limpios y tiene las manos lavadas, rasgo que a los ojos de aquella época sin técnica pesa más de lo que se pudiera pensar. Pero, sobre todo, el que el artista figurativo tenga que hacer un trabajo manual, haya de cumplir deberes fatigosos, tenga que someterse a un esfuerzo corporal, mientras que la fatiga del poeta no salta en absoluto a la vista. El menosprecio de las gentes que tienen que trabajar para mantenerse y la falta de respeto a toda actividad lucrativa, a todo trabajo productivo, tienen su origen en el hecho de que, en oposición a las ocupaciones originarias de los señores, que consisten en el gobierno, la guerra y el deporte, tales ocupaciones presuponen sumisión, servicio

y obediencia [74]. En la época en que la agricultura y la ganadería se han desarrollado plenamente y corren a cargo de la mujer, la guerra se convierte en ocupación principal del hombre, y la caza, en su principal deporte. Una y otra exigen fuerza y ejercicio, bravura y agilidad, y por esto son sumamente honorables. Por el contrario, toda ocupación consistente en un trabajo menudo, paciente y agotador es signo de debilidad, y, como tal, se considera indigno. Esta trasposición de ideas hace que toda actividad productiva, toda ocupación que sirva para ganarse la vida sea considerada como humillante. Los esclavos tienen que realizarla porque es cosa despreciable; no ocurría, como se ha supuesto, que tal tarea fuera despreciada porque correspondía a los esclavos. La asociación del trabajo corporal con la esclavitud contribuye a lo sumo a mantener el antiguo concepto del prestigio, pero éste es evidentemente más antiguo que la esclavitud como institución.

El mundo antiguo, que quiere resolver la íntima contradicción existente entre el menosprecio del trabajo manual y la alta estima del arte como instrumento de religión y de propaganda, encuentra la solución en la separación del producto artístico de la personalidad del artista, esto es, honrando a la obra mientras al mismo tiempo desprecia a su creador [75]. Si comparamos este punto de vista con la concepción moderna, la cual realza al artista sobre la obra, puesto que no puede mantener más tiempo la ficción de que el artista queda completamente expresado en la obra de arte, vemos cuán diversamente se aprecia el trabajo en la Antigüedad y en el presente. La diferencia es enorme, aun cuando los hombres, como asegura Veblen, no se han liberado todavía hoy el primitivo prestigio reconocido al hecho de gastar el tiempo de manera improductiva [76]. La época clásica, en todo caso, estaba mucho más dominada por él que nuestro tiempo. Mientras dura entre los griegos el predominio de la nobleza guerrera, el concepto primitivo, parasitario y pirático del honor se man-

[74] TH. VEBLEN: *The Theory of the Leisure Class*, 1899.
[75] E. ZILSEL: *op. cit.*, p. 35.
[76] *Op. cit.*, p. 36.

tuvo invariable; cuando cesa este predominio, aparece en su lugar un concepto de prestigio semejante: el de la victoria agonal, el de la victoria en las competiciones atléticas. Como única ocupación noble y honrosa vale ahora, cuando las armas descansan, la competición deportiva. El nuevo ideal está, por consiguiente, enlazado igualmente con la idea de la lucha, que absorbe la vida entera de los participantes y exige que dispongan de rentas para vivir.

Para la aristocracia griega y sus filósofos la "plenitud del ocio" es el presupuesto de toda belleza y todo bien: es la inapreciable posesión que comienza a hacer la vida digna de ser vivida. Sólo quien dispone de ocio puede alcanzar la sabiduría, conquistar la libertad interior, dominar la vida y disfrutar de ella. La dependencia de este ideal del modo de vida de la casta rentista es evidente. Su καλοκἀγαθία, su plena educación de las aptitudes corporales y espirituales, su desprecio de toda cultura unilateral y de toda especialización limitada expresan de modo inequívoco el ideal de una vida sin profesión. Mas cuando Platón, en las *Leyes* (643 E), acentúa la contraposición entre la παιδεία que realza al hombre entero y las habilidades profesionales, interviene aquí evidentemente también, aparte de la idea de la antigua καλοκἀγαθία de la aristocracia helénica, su repugnancia contra la nueva burguesía democrática, que se oculta tras esta diferenciación profesional. A los ojos de Platón, toda profesión especializada, toda ocupación bien delimitada es propia del βάναυσος, del artesano, y el artesanado mismo es un rasgo característico de la sociedad democrática [77].

La victoria de las formas de vida burguesas sobre las formas aristocráticas provoca, a lo largo del siglo IV y durante la época helenística, la parcial subversión de los antiguos conceptos de prestigio; pero tampoco entonces fue tenido en estima el trabajo por causa de sí mismo, y en modo alguno le fue reconocido un valor educador en

[77] J. BURCKHARDT: *op. cit.*, IV, pp. 125-26.

el sentido de la moral burguesa y moderna del trabajo; únicamente fue disculpado, y se les perdonó a quienes supieron lograr con él una buena ganancia. Ya Burckhardt apunta que en Grecia desprecian el trabajo no sólo la aristocracia, sino también la burguesía, en contraste con la burguesía medieval, que desde el principio lo tiene en mucho y, en lugar de apropiarse los conceptos de honor de la nobleza, le impone a ésta su propia idea del honor profesional. Decisivas para el valor que un pueblo atribuye al trabajo son, según Burckhardt, las condiciones en que desarrolla sus ideales de vida. Los ideales del Occidente actual proceden de la burguesía de la Edad Media, que progresivamente se sobrepone a la nobleza tanto en bienes intelectuales como materiales. Los ideales de los griegos proceden, por el contrario, de su época heroica, de "un mundo sin idea del principio de utilidad", y formaron un patrimonio al que los griegos se mantuvieron aferrados durante siglos [78]. Sólo cuando el ideal de la competencia agonal dejó de ejercer influencia, es decir, en un momento que coincide con el fin de la polis, se inicia una estimación fundamentalmente nueva del trabajo, y, con ello, del arte figurativo; pero, con todo, un cambio completo en este terreno no se llegó a dar en el mundo antiguo.

En la Atenas clásica la posición económica y social de pintores y escultores apenas sufrió modificación alguna desde la época heroica y homérica, a pesar de la inaudita significación que las obras de la plástica tenían para la ciudad victoriosa y deseosa de exhibir orgullosamente su poder. El arte se sigue considerando como pura habilidad manual, y el artista, como vulgar artesano que nada tiene que ver con los valores intelectuales superiores, con la ciencia y la cultura. El artista plástico sigue estando mal pagado, carece de sede fija y lleva la vida libre de los nómadas; en la mayoría de los casos se mantiene extranjero y sin derechos en la ciudad que le da trabajo. Bern-

[78] *Ibidem*, pp. 123-24.

hard Schweitzer explica la falta de cambio en la posición social del artista plástico por las condiciones económicas tan inalteradas, completamente desfavorables, en las que hubo de trabajar mientras duró la independencia de Grecia [79]. La ciudad-Estado es y sigue siendo en Grecia el único patrono al por mayor de las obras de arte; como tal, casi no tiene rival, pues dados los precios relativamente altos de la producción de obras de arte ningún particular puede competir con ella. Entre los artistas, por el contrario, hay una dura competencia, que no está compensada en modo alguno por las rivalidades entre las ciudades. La producción para el mercado libre, que es lo que podría asegurar una posición a los artistas, no se presenta ni dentro de cada una de las ciudades ni en la competencia entre ellas.

El cambio que bajo Alejandro Magno se puede observar en la posición de los artistas está directamente relacionado con la propaganda que es puesta en movimiento en favor del conquistador. El culto a la personalidad, que se desarrolla a partir de la nueva veneración al héroe, favorece al artista, y esto tanto en cuanto dispensador de gloria como en cuanto glorificado. La demanda de obras artísticas en las cortes de los Diádocos y la riqueza que se acumulaba en manos de los particulares trajeron consigo un aumento en el consumo, y con ello realzaron el valor del arte y la consideración del artista. Finalmente, la educación filosófica y literaria penetra también en los círculos de los artistas; éstos comienzan a emanciparse de la artesanía y a formar una clase autónoma frente a los artesanos. Los recuerdos y anécdotas de la vida de los artistas muestran de manera excelente cuán grande ha sido el cambio desde la época clásica. El pintor Parrasio, al firmar las obras, hace de sí mismo unas alabanzas que habrían sido inimaginables poco tiempo antes. Zeuxis adquiere con su arte una fortuna como ningún artista había poseído

[79] B. SCHWEITZER: *Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen*, p. 47.

antes de él. Apeles es no sólo el pintor áulico, sino también el confidente de Alejandro Magno. Poco a poco empiezan a circular también anécdotas sobre pintores y escultores excéntricos, y, por último, aparecen algunos fenómenos que recuerdan la moderna veneración por los artistas [80]. A todo esto se añade, o mejor dicho, tras todo esto está lo que Schweitzer llama "el descubrimiento del genio artístico", descubrimiento que él pone en relación con la filosofía de Plotino [81]. Plotino ve en lo bello un rasgo esencial de lo divino; según su metafísica, sólo mediante la belleza y las formas del arte recobran los fragmentos de la realidad aquella totalidad que han perdido a consecuencia de su alejamiento de la divinidad [82]. Salta a la vista lo que el artista había de ganar en prestigio con la difusión de tal doctrina. El artista vuelve a ser de nuevo iluminado por el resplandor de la profecía y del divino entusiasmo que rodeaba a su persona en la prehistoria; aparece de nuevo como poseído por la divinidad, como hombre carismático que conoce cosas secretas, cual había sido en los tiempos de la magia. El acto de la creación artística adquiere los caracteres de la *unio mystica* y escapa cada vez más al mundo de la *ratio*. Ya en el siglo I, Dión Crisóstomo compara al artistas plástico con el demiurgo; el neoplatonismo desarrolla este paralelo y acentúa el elemento creador de la obra del artista.

Este cambio de las cosas explica la ambivalente actitud que las épocas ulteriores, especialmente la época del Imperio y del fin de la Antigüedad, adoptan frente a los artistas plásticos. En la Roma de la República y de los comienzos del Imperio seguían estando en vigor las mismas opiniones sobre el valor del trabajo manual y la profesión del artista que en la Grecia de la edad heroica, de la aristocracia y de la democracia. Pero en Roma, donde los más viejos recuerdos se referían a una población la-

80 J. P. MAHAFFY: *Social Life in Greece from Homer to Menander*, 1888, p. 439.
81 *Op. cit.*, pp. 60, 124 ss.
82 *Enéad.*, V, 8, 9.

bradora, el desprecio del trabajo no estaba en relación inmediata con el primitivo espíritu belicoso del país, sino que se enlazaba, después de un período en el que incluso los romanos ricos y dirigentes habían trabajado en el campo [83], con opiniones cuya continuidad histórica estaba interrumpida hacía tiempo. El pueblo de campesinos belicosos que dominaba a Roma en los siglos III y II antes de Cristo no es, a pesar de su familiaridad con el trabajo, muy favorable al arte y al artista. Sólo con la transformación que tiene lugar en la cultura a consecuencia de la economía monetaria y del florecimiento de las ciudades, y con la helenificación de Roma cambia la significación social, primero del poeta y después, progresivamente, del artista plástico. El cambio, en todo caso, sólo se hace claramente perceptible en la época de Augusto y se manifiesta, por una parte, en el concepto del poeta como vate, y, por otra, en la amplitud y en la forma que adquiere el mecenazgo privado junto al de la corte. Sin embargo, la consideración social de las artes plásticas es pequeña en comparación con la de la poesía [84]. Durante el Imperio, la afición a la pintura se extiende considerablemente entre los círculos elegantes, y la moda de las aficiones artísticas halla partidarios aún entre los mismos emperadores. Nerón, Adriano, Marco Aurelio, Alejandro Severo, Valentiniano I, *todos ellos pintan*; *pero la escultura, sin duda* debido a la mayor fatiga que lleva consigo, y a causa del mayor aparato de técnica que exige, continúa siendo considerada como una ocupación no apropiada para gente noble. En realidad, la misma pintura es aceptada entre las ocupaciones honorables tan sólo en la medida en que no se practica por dinero. Los pintores que alcanzan la fama no aceptan ya pago por sus trabajos, y Plutarco, por ejemplo, no cuenta a Polignoto entre los artesanos solamente porque decoró con frescos un edificio público, sino porque no percibió por ello remuneración alguna.

Séneca mantiene todavía la antigua distinción clásica

[83] O. NEURATH: *op. cit.*, p. 68.
[84] E. ZILSEL: *op. cit.*, p. 26.

entre la obra de arte y el artista. "A las imágenes de los dioses se les ora y hace sacrificios —piensa—, pero a los escultores que las han creado se les desprecia"[85]. Y es cosa sabida que Plutarco dice, de modo parecido: "Ningún joven de buen natural deseará, al contemplar el Zeus de Olimpia o la Hera de Argos, ser Fidias o Policleto." Esto habla suficientemente claro contra los pintores y escultores; pero a continuación se añade que el tal joven tampoco querrá ser Anacreonte, Filemón o Arquíloco; pues si bien, como Plutarco dice, nosotros nos gozamos en las obras, sus autores no merecen ser necesariamente emulados[86]. Esta equiparación del poeta con el escultor es algo completamente anticlásico y muestra lo inconsecuente que era la actitud de la última época imperial en todas estas cuestiones. El poeta comparte el destino del escultor porque no pasa de ser un especialista y persigue una doctrina artística perfectamente reducible a fórmulas, esto es, transforma la divina inspiración en una técnica racionalizada. La misma discordancia que aparece en las opiniones de Plutarco la encontramos también en el *Sueño*, de Luciano. Aquí la escultura está representada como una mujer vulgar y sucia, mientras que la retórica aparece como un brillante ser etéreo; pero, en oposición a Plutarco, se admite que, con las estatuas de los dioses, también se venera a sus creadores[87]. En la medida en que en estas palabras se manifiesta un reconocimiento de la personalidad artística, este reconocimiento está evidentemente en relación con el esteticismo de la época imperial, y de modo indirecto, desde luego, también con el neoplatonismo y otras doctrinas filosóficas semejantes. Pero la simultánea condenación del artista plástico —voz que nunca enmudece del todo junto a la otra— demuestra que la Antigüedad, aun en su época final, permanece ligada al

85 LACTANCIO: *Div. Inst.*, II, 2, 14.
86 PLUTARCO: *Pericles*, 2, 1.
87 L. FRIEDLAENDER: *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, III, 10.ª ed., 1923, p. 103; B. SCHWEITZER: *Der bildende Künstler*, p. 30.

concepto prehistórico del prestigio del "ocio ostentoso" (Veblen), y, a pesar de su cultura estética, es totalmente incapaz de concebir una idea como la que del genio tuvieron el Renacimiento y la Edad Moderna. Sólo esta idea hace que resulte indiferente de qué manera y con qué medios se expresa la personalidad, con tal de que consiga expresarse, *o, al menos, indicar lo que no puede* expresar plenamente.

# IV

# *EDAD MEDIA*

## 1

## *EL ESPIRITUALISMO DEL PRIMITIVO ARTE CRISTIANO*

La unidad de la Edad Media como período histórico es artificial. En realidad la Edad Media se divide en tres períodos culturales completamente independientes: el del feudalismo, de economía natural, de la Alta Edad Media; el de la caballería cortesana, de la Plena Edad Media, y el de la burguesía ciudadana, de la Baja Edad Media. Los cortes entre estas épocas son, en todo caso, más profundos que los que existen al comienzo y al fin de la Edad entera. El feudalismo, la caballería y la burguesía no sólo están separados entre sí más tajantemente que lo están la Antigüedad y la Edad Media, o la Edad Media y el Renacimiento, sino que, además, los cambios que separan unos de otros —el nacimiento de la nobleza caballeresca y la transformación de la economía natural feudal en la economía monetaria ciudadana; el despertar de la sensibilidad lírica y el desarrollo del naturalismo gótico; la emancipación de la burguesía y los comienzos del capitalismo moderno— tienen para la formación del sentimiento moderno de la vida una importancia mayor que las mismas conquistas espirituales del Renacimiento.

La mayor parte de los rasgos con que se suele caracterizar el arte de la Edad Media —en primer lugar el afán de simplificación y estilización, la renuncia a la profundidad espacial y a la perspectiva, el tratamiento caprichoso de las proporciones y gestos del cuerpo— son caracterís-

ticos sólo de la Alta Edad Media y pierden su importancia al comienzo del período ciudadano y de economía monetaria. El único rasgo característico fundamental que sigue dominando en el arte y la cultura de la Edad Media después de este momento es la fundamentación metafísica de la imagen del mundo. En la transición de la Alta a la Plena Edad Media el arte pierde, ciertamente, su estricta vinculación a otros elementos, pero conserva su carácter profundamente religioso y espiritual y, además, es la expresión de una sociedad completamente cristiana en sus sentimientos y hierática en su organización. Su continuidad es mantenida por el predominio espiritual del clero, que, a pesar de todas las herejías y sectas, no tiene competencia, y por el prestigio no esencialmente resquebrajado del instrumento de salvación por él impuesto: la Iglesia.

La imagen trascendental del mundo de la Edad Media no está ya *a priori* establecida con el cristianismo; el arte del cristianismo primitivo no tiene todavía nada de la transparencia metafísica que es esencial al estilo románico y al gótico. La espiritualidad de este arte, en la que se quería reconocer ya la quintaesencia de la visión artística medieval [1], es, en realidad, todavía el mismo espiritualismo general e indefinido de que estaba ya lleno el paganismo de la Antigüedad tardía. El arte cristiano primitivo no contiene todavía en sí un sistema supramundano cerrado que pudiera sustituir al orden natural de las cosas; en este arte se manifiesta a lo sumo un mayor interés y una mayor sensibilidad para los movimientos del alma humana. Las formas tanto del arte antiguo tardío como del arte cristiano primitivo son significativas sólo en sentido psicológico, no metafísico; son expresionistas, no revelatorias. Los grandes ojos levantados al cielo que aparecen en el retrato romano tardío expresan una vida anímicamente poderosa, espiritualmente tensa, llena de afectos. Pero esta vida anímica no tiene un trasfondo metafísico y por sí misma nada tiene que ver con el

[1] MAX DVOŘÁK: *Katakombenmalereien. Die anfänge der christlichen Kunst*, en *Kunstgesch. als Geistesgesch.*, 1924.

cristianismo; es producto de unas circunstancias que el cristianismo no ha sido el primero en crear. La tensión que encontró su solución en la doctrina cristiana apareció en el mundo ya en la época helenística. El cristianismo dio muy pronto respuesta a las preguntas que se hacía el mundo angustiado; pero para dar forma artística a esta respuesta hubieron de trabajar muchas generaciones. Esta forma artística no estaba ya dada de una vez junto con la doctrina.

El arte cristiano primitivo de los primeros siglos es sólo una forma más evolucionada y, hasta puede decirse, una derivación del arte romano tardío. La semejanza de ambas direcciones artísticas es tan grande que el cambio estilístico decisivo tuvo que realizarse entre la época clásica y la postclásica, no entre la pagana y la cristiana. Las obras de la última época imperial, ante todo de la época constantiniana, anticipan ya las características estilísticas esenciales del arte cristiano primitivo: muestran la misma inclinación hacia la espiritualización y la abstracción; la misma preferencia por la forma plana, incorpórea, indefinida; el mismo impulso hacia la frontalidad, la solemnidad y la jerarquía; la misma indiferencia por la vida orgánica, vegetativa y viviente; la misma falta de interés por lo que es puramente característico, momentáneo y naturalista; en resumen: la misma voluntad artística anticlásica, orientada hacia lo espiritual en lugar de hacia lo sensible, que encontramos realizada en las pinturas de las catacumbas, los mosaicos de las iglesias romanas y los manuscritos miniados de la época cristiana primitiva. El proceso de desarrollo que va desde la detallada representación de situaciones del fin del clasicismo a la concisión noticiosa de la Antigüedad tardía y al esquematismo simbólico y emblemático del antiguo arte cristiano comienza ya en los primeros tiempos del Imperio. Desde ese momento podemos seguir, casi paso a paso, cómo la idea se vuelve cada vez más importante que la forma y cómo las formas se transforman poco a poco en una especie de ideogramas.

El camino que aleja al arte cristiano de la pintura rea-

lista de la Antigüedad clásica toma dos direcciones. La una persigue un simbolismo que no pretende tanto representar cuanto conjurar y hacer presente espiritualmente al ser santo que se trata de representar, transformando cada detalle de la escena en una cifra de soteriología. El valor ideal que este simbolismo confiere a los elementos de la obra de arte explica la mayoría de las peculiaridades, en sí incomprensibles, del arte cristiano primitivo; ante todo, la distorsión de las proporciones naturales y la acomodación de las mismas a la importancia espiritual de los objetos representados; la llamada "perspectiva invertida"[2], que representa a la figura principal que está más alejada del espectador de un tamaño mayor que las figuras accesorias del primer plano; la solemne vista frontal de las figuras importantes, el modo esquemático de tratar los pormenores de las cosas, etc. La otra dirección conduce a un estilo épico-ilustrativo, orientado hacia la representación a lo vivo de escenas, acciones y sucesos anecdóticos. Cuando no son cuadros devotos, los relieves, las pinturas y los mosaicos de la primitiva época cristiana pretenden ser relatos: historia bíblica en imágenes o hagiografía pintada. Lo que el artista pretende ante todo, es la claridad de la información, la distinción de las relaciones correspondientes a la acción. En una miniatura del *Evangeliario de Rossano*, que representa la escena en que Judas devuelve las monedas que ha recibido, una de las columnas anteriores del baldaquino bajo el que está sentado el sumo sacerdote está en parte oculta por éste, a pesar de que se supone que está sentado detrás de la columna. Para el pintor era evidentemente más importante mostrar claramente el gesto de repulsa de las manos de la figura que detalles que no tienen ninguna relación con la acción misma[3].

2 OSKAR WULFF: *Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht*, en *Kunstwiss. Beiträge A. Schmarsow gewidmet*, 1907. IDEM: *Die Kunst des Kindes*, 1927.

3 WILHELM NEUSS: *Die Kunst der alten Christen*, 1926, pp. 117-18. Reproducción en H. PIERCE-R. TYLER: *L'Art byzantin*, II, 1934, lámina 143.

Encontramos aquí un arte simple y popular, al menos en sus comienzos, que en muchos aspectos nos recuerda los relatos en imágenes que nos son ya conocidos desde la Columna de Trajano. Este estilo primitivamente popular fue adoptado también cada vez más por el arte oficial romano, de manera que finalmente el arte cristiano primitivo, que correspondía ante todo al gusto de las clases inferiores, se diferenció del arte de la minoría selecta, tanto en orientación como en calidad. En particular, las pinturas de las catacumbas deben de haber sido en su mayor parte obra de simples artesanos, aficionados o pintores de brocha gorda, cuya adecuación para tales tareas provenía evidentemente más de sus sentimientos que de sus dotes. Pero la degeneración del gusto y de la técnica se hizo perceptible también en el arte de los antiguos grupos sociales que dirigían la cultura. Nos encontramos aquí ante un corte en la evolución histórica semejante al que hemos vivido nosotros en el paso del impresionismo al expresionismo. Comparado con el arte de los primeros tiempos del Imperio, el arte de la época constantiniana produce un efecto tan tosco como el que produce un cuadro de Rouault junto a una obra de Manet.

En ambos casos el cambio de estilo procede de la modificación en el modo de pensar de una sociedad urbana, cosmopolita, cuya antigua solidaridad había sido rota por el capitalismo, de una sociedad que, atormentada por el temor a la ruina, ponía su esperanza en la ayuda del más allá, y que en sus sentimientos apocalípticos se interesaba más por los nuevos contenidos anímicos que por los antiguos primores de la forma. Este carácter se refleja con igual intensidad en el arte pagano y en el arte cristiano de los últimos tiempos de Roma. La diferencia estaba únicamente en que las obras de arte destinadas a los romanos distinguidos y pudientes eran todavía obra de verdaderos artistas, los cuales, desde luego, no tenían ningún deseo de trabajar para las pobres comunidades cristianas. Y esto ni aun en el caso de que estuvieran próximos personalmente a las ideas cristianas y se hubieran conformado con recibir por su trabajo una indemnización pequeña o

aun nula. Lo que los cristianos deseaban de ellos era, en efecto, que no continuaran confeccionando las imágenes de las divinidades paganas; pero esto era algo que un artista, cuanto más estimación y éxito tuviera, más difícilmente podía comprender.

Los investigadores que pretenden ver ya la imagen metafísica del mundo característica de la Edad Media en el arte cristiano primitivo suelen explicar todo lo que en este arte es defectuoso en comparación con el arte clásico como renuncia consciente y caprichosa, y partiendo de la teoría de la "intención artística" *(Kunstwollen)*, de Riegl, interpretan todo defecto de los medios imitativos de expresión como una victoria espiritual y un progreso. Cada vez que un estilo artístico no parece estar en condiciones de resolver una tarea determinada, tales críticos preguntan, ante todo, si este estilo se había esforzado siquiera por resolver dicha tarea. Este planteamiento de la cuestión corresponde, sin duda, a las fecundas ideas de la teoría de la intención artística; pero esta teoría no tiene más valor que el de una hipótesis de trabajo, a la que no hay que adherirse sin más. En todo caso, es equivocado dar a la teoría una interpretación que elimina por anticipado toda tensión entre el querer y el poder [4]. La presencia de tal tensión está fuera de toda duda precisamente en el arte cristiano primitivo. En la mayoría de los casos lo que en ese arte es ensalzado como deliberada simplificación y magistral concentración, sublimación querida e idealización de la realidad, no es más que incapacidad y pobreza, renuncia involuntaria a la copia de la forma natural y grosero primitivismo del dibujo.

El arte cristiano primitivo no supera su carácter informe y tosco hasta los tiempos posteriores al Edicto de Tolerancia, en que se convierte en el arte oficial del Estado y de la Corte, de los círculos elegantes y cultos. Entonces llega a adquirir incluso, en obras como el mosaico del ábside de Santa Pudenciana, algo de aquella καλοκἀγαθία

[4] Cf. E. V. GARGER: *Über Wertungsschwierigkeiten bei mittelalterlicher Kunst. Kritische Berichte zur kunstgesch. Lit.*, 1932-1933, página 104.

de la que, en su aversión contra el sensualismo de los antiguos, nada había querido saber durante tanto tiempo. La idea de que sólo el alma es hermosa, pero el cuerpo, como todo lo material, es feo y despreciable, queda relegada a un segundo término, al menos durante algún tiempo, después del público reconocimiento del cristianismo. La Iglesia, que se ha vuelto poderosa y rica, hace presentar a Jesús y a sus discípulos con magnificencia y dignidad, casi como romanos elegantes, como lugartenientes imperiales e influyentes senadores. En relación con la Antigüedad, este arte representa una novedad en mucha menor medida que lo había representado el arte de los tres primeros siglos cristianos. Este arte se puede considerar más bien como el primero de aquellos "renacimientos" que en la Edad Media se van sucediendo casi sin interrupción y que a partir de entonces se convierten en un tema que va repitiéndose en la historia del arte europeo.

Durante los primeros siglos de la era cristiana la vida en el Imperio Romano continuó casi inalterada; se movía dentro de las mismas líneas económicas y sociales que antes, dependía de las mismas tradiciones e instituciones. Las formas de propiedad y la organización del trabajo, las fuentes de la educación y los métodos de la enseñanza apenas si cambiaron; por ello sería sorprendente que la concepción del arte hubiera cambiado de repente. Las formas de la cultura antigua habían perdido, a lo sumo, como consecuencia de la nueva orientación cristiana de la vida, su primitiva coherencia, pero seguían siendo los únicos vehículos de expresión de que podía uno servirse si quería hacerse entender. El propio arte cristiano no tenía a su disposición otras formas que éstas; y de ellas se sirvió, como hay que servirse del léxico de una lengua, no porque se quiera conservar éste, sino "simplemente porque está ahí" [5]. Como suele ocurrir con las formas e instituciones establecidas firmemente, los antiguos medios

[5] M. DVORÁK: *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, 1918, p. 32, precisamente refiriéndose al arte carolingio tardío.

expresivos se mantuvieron intactos por más tiempo que el espíritu a que debieron su origen. Los contenidos anímicos hacía ya mucho tiempo que eran cristianos, pero seguían siendo expresados en las formas de la filosofía, poesía y arte antiguos. Con ello se introdujo por anticipado en la cultura cristiana una escisión que no habían conocido ni el Antiguo Oriente ni el mundo grecorromano. En estas culturas se crearon y desarrollaron las formas al mismo tiempo que los contenidos; la visión cristiana del mundo se compuso, por el contrario, de una actitud espiritual nueva, aún diferenciada, y de las formas con que pensaba y sentía una cultura refinada, más que madura intelectual y estéticamente.

Por de pronto, el nuevo ideal de vida cristiana cambia no las formas externas, sino la función social del arte. Para la Antigüedad clásica la obra de arte tenía ante todo un sentido estético; para el cristianismo, este sentido era extraestético. La autonomía de las formas fue lo primero que se perdió de la herencia espiritual de la Antigüedad. Para el pensamiento de la Edad Media no existen, en relación con la religión, ni un arte existente por sí mismo, despreocupado de la fe, ni una ciencia autónoma. El mismo arte, por lo menos en lo que se refiere a su efecto de difusión, es incluso el más valioso instrumento de la obra educativa de la Iglesia. *Pictura est quaedam litteratura illitterato*, dice ya Estrabón; y *pictura et ornamenta in ecclesia sunt laicorum lectiones et scripturae*, dice todavía Durando, Según la concepción de la Alta Edad Media, el arte sería completamente superfluo si todos fueran capaces de leer y seguir los caminos del pensamiento abstracto. Al principio el arte es sólo una concesión que se hace a las multitudes ignaras, en las que se puede influir fácilmente mediante la impresión sensible. Durante mucho tiempo el arte no fue aún considerado como "pura complacencia de los ojos", como dice San Nilo. La finalidad de educación moral es el rasgo más típico de la concepción cristiana del arte. También, ciertamente, entre los griegos y romanos era la obra de arte muchas veces instrumento de propaganda, pero nunca

puro medio didáctico. En este aspecto los caminos eran distintos ya desde el principio.

Las propias formas artísticas no comienzan a cambiar sustancialmente hasta el siglo V, coincidiendo con la descomposición del Imperio Romano de Occidente. El expresionismo de la etapa final de Roma sólo ahora se convierte en un "estilo de expresión trascendental"[6]; sólo ahora se hace completa la emancipación del arte frente a la realidad. Pero esta emancipación se lleva a cabo de una manera tan decidida, que la renuncia a la representación imitativa de la realidad recuerda a menudo el geometrismo de los comienzos del arte griego. La composición del cuadro se subordina a un orden decorativo; pero este orden no es ya puramente la expresión de una armonía ornamental, sino la manifestación de un plano más elevado, de una armonía del cosmos. El artista no se contenta ya con la pura ornamentalidad, con la simétrica ordenación de series de figuras, con la ordenación regular de los grupos, con la determinación rítmica de los gestos, con la composición decorativa de los colores. Todos estos principios de ordenación del cuadro son sólo las premisas del nuevo sistema formal, tal como lo encontramos finalmente en los mosaicos de la nave de Santa María la Mayor, de Roma. Hallamos aquí escenas que se desarrollan en un ambiente sin aire y sin luz, en un espacio sin profundidad, sin perspectiva y sin atmósfera, con figuras planas y sin modelar, carentes de peso y de sombra. Ya ni siquiera se busca producir la ilusión de un trozo de espacio unitario y coherente. Las figuras se hacen cada vez más aisladas y guardan unas con otras una relación puramente ideal, no tendente a la acción; se vuelven cada vez más inmóviles y sin vida, y, al mismo tiempo, producen un efecto cada vez más solemne, espiritualizado, alejado de la vida y de lo terrenal.

La mayoría de los medios artísticos empleados para lograr este efecto —ante todo la reducción de la profun-

[6] RUDOLF KOEMSTEDT: *Vormittelalterliche Malerei*, 1929, *passim*. Cf. para lo que sigue pp. 14-18 y 20-23.

didad espacial, el dibujo plano y la frontalidad de las figuras, el principio de economía y simplicidad en el dibujo— existían ya en el arte romano tardío y en el cristiano primitivo; pero es ahora cuando por vez primera se coaligan, convirtiéndose en los elementos de un "estilo" propio. Antes aparecían únicamente aislados, buscaban una justificación basada en la situación [7] y se enfrentaban continuamente, de una forma abierta y torpe, con las tradiciones y recuerdos naturalistas. Ahora, en cambio, ha triunfado plenamente la tendencia que huye del mundo; todo se ha convertido en forma rígida, desvitalizada, fría, pero, a la vez, en vida llena de intensidad, esencialísima; es decir, muerte del antiguo hombre carnal y vida del nuevo hombre espiritual. Todo refleja el espíritu del texto paulino: "Vivo, pero no yo, vive Cristo en mí" *(Gálatas,* 2, 20). La Antigüedad y su goce de los sentidos han pasado; la antigua magnificencia se desvanece; el Estado romano está en ruinas. La Iglesia festeja su triunfo, no ya con el espíritu de la nobleza de Roma, sino bajo el signo de una potestad que declara no pertenecer a este mundo. Y sólo cuando ha llegado a ser plenamente soberana, se crea la Iglesia un estilo artístico que puede decirse que nada tiene de común con la Antigüedad clásica.

7 *Ibid.*, p. 40.

# 2

## *EL ESTILO ARTISTICO DEL CESAROPAPISMO BIZANTINO*

El Oriente griego no sufrió durante la invasión de los bárbaros la ruina de su cultura, como le ocurrió al Occidente. La economía urbana y monetaria, que en el Imperio de Occidente había desaparecido casi por completo, siguió floreciendo en el Oriente con mayor vitalidad que nunca. La población de Constantinopla sobrepasó ya en el siglo v el millón de habitantes, y lo que cuentan los contemporáneos de su riqueza y esplendor parece un cuento de hadas. Para toda la Edad Media, Bizancio fue el país de las maravillas, en el que existían tesoros ilimitados, palacios centelleantes de oro y fiestas inacabables. Bizancio sirvió a todo el mundo de modelo de elegancia y de esplendor. Los medios para sostener tal magnificencia provenían del comercio y del tráfico. Constantinopla era una metrópoli en el sentido moderno en mucha mayor medida que lo había sido la antigua Roma; era una ciudad cuya población constituía una mezcla de las más diversas nacionalidades y de opiniones cosmopolitas, un centro de industria y de exportación, un nudo de comercio con el extranjero y del tránsito internacional[8]; era, a la vez, una ciudad genuinamente oriental, a la que le hubiera parecido incomprensible la idea occidental de que el comercio es una actividad deshonrosa. La corte misma, con sus monopolios, constituía una gran empresa industrial y comercial.

Precisamente la imitación de la libertad económica impuesta por estos monopolios hacía que, a pesar de la estructura capitalista de la economía bizantina, la fuente

[8] HENRI PIRENNE: *Le mouvement écon. et social*, en *Hist. du Moyen Age*, editada por C. GLOTZ, VIII, 1933, p. 20.

principal de la riqueza privada no fuese el comercio, sino la propiedad territorial[9]. Los grandes beneficios comerciales favorecían no a los particulares, sino al Estado y a la casa imperial. Las limitaciones impuestas a la economía privada consistían no sólo en que, desde Justiniano, el Estado se reservaba la fabricación de ciertas sedas y el comercio de los más importantes alimentos, sino también en la regulación de la industria, que entregaba la producción y el comercio en manos de la administración municipal y de los gremios[10]. Pero las exigencias del fisco no quedaban ni con mucho satisfechas con el monopolio del Estado sobre las más provechosas industrias y ramos del comercio. La administración de la hacienda privaba a las empresas particulares de la mayor parte de sus ganancias, imponiéndoles tributos, tasas, aduanas, pago de patentes, etcétera. El capital privado mueble nunca pudo actuar en tales condiciones. A lo sumo la política económica autocrática de la corona permitía a los propietarios territoriales actuar libremente en sus posesiones de provincias, pero en la ciudad todo era vigilado y regulado de la manera más estricta por el poder central[11]. Gracias al cobro regular de los impuestos y a las empresas estatales llevadas racionalmente, Bizancio poseía siempre un presupuesto equilibrado y disponía de un fondo monetario que, a diferencia de lo que ocurría en los Estados Occidentales de la Alta y de la Plena Edad Media, le permitía sofocar todas las aspiraciones particularistas y liberales. El poder del emperador se cimentaba en un fuerte ejército mercenario y en un cuerpo de funcionarios que actuaba eficazmente. Ambas cosas, empero, no hubieran podido mantenerse sin unos ingresos regulares del Estado. A ellos debió Bizancio su estabilidad, y el emperador tanto su li-

9 STEVEN RUNCIMAN: *Byzantine Civilization*, 1933, p. 204.

10 LUJO BRENTANO: *Die byzantinische Volkswirtschaft*, en "Schmollers Jahrbuch", 1917, año 41, 2.º cuaderno, p. 29.

11 GEORG OSTROGORSKY: *Die wirtsch, und soz. Entwicklungsgrundlagen des byzantinischen Reiches*, en "Vierteljahrsschr. f. Sozial- und Wirtschaftsgesch.", 1929, XXII, p. 134.

bertad de movimientos en la economía como su independencia frente a los grandes terratenientes

Esta situación explica que las tendencias dinámicas, progresivas, antitradicionalistas, que suelen estar ligadas al comercio y al tráfico, a la economía urbana y monetaria, no pudieran triunfar en Bizancio. La vida urbana, que en otros casos ejerce una influencia niveladora y emancipadora, se había convertido aquí en la fuente de una cultura estrictamente disciplinada y conservadora. Gracias a la política de Constantino, que favoreció a las ciudades, Bizancio adquirió por anticipado una estructura social distinta de la de las ciudades de la Antigüedad o de la Plena y Baja Edad Media. Sobre todo la ley que prescribía que la propiedad territorial en ciertas partes del Imperio tenía que estar unida a la posesión de una casa en Constantinopla tuvo por consecuencia el traslado de los terratenientes a la ciudad. Esto hizo que se desarrollase una verdadera aristocracia ciudadana, que se portó, respecto del emperador, con mayor lealtad que la nobleza en el Occidente [12]. Esta clase social, materialmente satisfecha y conservadora, debilitó también la movilidad del resto de la población y contribuyó de modo esencial a que en una ciudad comercial característicamente inquieta como Constantinopla se pudiera establecer y mantener la cultura típica de una monarquía absoluta, con su tendencia uniformadora, convencional y estática.

La forma de gobierno del Imperio bizantino fue el cesaropapismo, es decir, la concentración del poder temporal y espiritual en las manos de un autócrata. La supremacía del emperador sobre la Iglesia se fundaba en la doctrina desarrollada por los Padres de la Iglesia y proclamada como ley por Justiniano de que los emperadores lo eran por la gracia de Dios. Esta doctrina debía sustituir el viejo mito del origen divino del rey, que ya no era conciliable con la fe cristiana. Pues si el emperador ya no

12 RICHARD LAQUEUR: *Das Kaisertum und die Gesellschaft des Reiches*, en *Probleme der Spätantike. 17. Deutscher Historikertag*, 1930, p. 10.

podía ser "divino", podía ser, sin embargo, el representante de Dios en la tierra, o, como el propio Justiniano gustaba de llamarse, su "archisacerdote". En ninguna parte de Occidente fue el Estado en tanta medida una teocracia, ni nunca en la historia moderna el servicio a un señor fue una parte tan esencial del servicio divino. En Occidente los emperadores fueron siempre soberanos temporales para los que la Iglesia era continuamente un rival, cuando no un franco adversario. En Oriente, por el contrario, los emperadores estaban en la cúspide de las tres jerarquías: la Iglesia, el Ejército y la Administración[13], y consideraban a la Iglesia meramente como un "departamento del Estado".

La autocracia temporal-espiritual del emperador de Oriente, que muchas veces se atrevía a hacer las más irrazonables exigencias a la lealtad de sus súbditos, debía mostrarse en forma tal que excitara la fantasía de las gentes, debía revestirse de formas imponentes y protegerse tras un ceremonial místico. La corte helenístico-oriental era, con su inaccesible solemnidad y su rígida etiqueta, que prohibía toda improvisación, el marco adecuado para lograr tales efectos. En Bizancio, además, la corte era, más exclusivamente aún que en la época helenística, el centro de toda la vida intelectual y social. Era, ante todo, no sólo el mayor, sino puede decirse el único cliente de los trabajos artísticos de más pretensiones, pues también los encargos más importantes para la Iglesia procedían de ella. Sólo en Versalles volvió a ser el arte otra vez tan absolutamente áulico como aquí. Pero en ninguna parte fue tan exclusivamente arte para el rey y tan poco arte de la aristocracia como entonces; en ninguna parte se convirtió tan resueltamente en forma rígida e inflexible de la devoción eclesiástica y política. Pero tampoco en ninguna parte dependió la aristocracia tanto del monarca como aquí; en ninguna parte hubo una aristocracia compuesta tan puramente de funcionarios, una clase de buró-

[13] J. B. BURY: *History of the Later Roman Empire*, 1889, I, páginas 186-87.

cratas y funcionarios creada por el emperador y sólo accesible a sus favoritos. Esta clase no era exclusiva ni estaba cerrada en modo alguno al exterior; no era una nobleza de nacimiento, y propiamente no era una nobleza en el estricto sentido de la palabra. La autocracia del emperador no permitió que apareciesen privilegios hereditarios.

La clase de la gente noble e influyente coincidía siempre con la burocracia del momento; se tenían privilegios sólo mientras se permanecía en el cargo. También al tratar de Bizancio se debería, por consiguiente, hablar sólo de los grandes del Imperio, pero no de nobleza. El Senado, representación política de la clase elevada, se reclutaba al principio únicamente entre los funcionarios, y sólo más tarde, cuando la propiedad territorial hubo alcanzado una posición privilegiada, entraron en él los terratenientes [14]. Mas a pesar del favor de que disfrutaron los terratenientes en comparación con los industriales y comerciantes, no se puede hablar de una nobleza territorial, como no se puede hablar de una nobleza hereditaria de ninguna clase [15]. El lazo imprescindible entre la riqueza y la influencia social era un cargo oficial. Los terratenientes ricos —y sólo los terratenientes eran ricos de veras— debían procurarse un título de funcionario por compra, si no de otra manera, para poder figurar entre las personas influyentes. Por otro lado, los funcionarios debían prepararse la retirada a una finca, para tener así una seguridad económica. De este modo se realizó una fusión tan completa de las dos clases dirigentes, que, por fin, todos los grandes terratenientes se volvieron funcionarios y todos los funcionarios, grandes terratenientes [16].

Pero el arte áulico bizantino nunca se habría convertido en el arte cristiano por excelencia si la Iglesia misma no se hubiera convertido en autoridad absoluta y no se hu-

[14] GEORG GRUPP: *Kulturgesch. des Mittelalters*, III, 1924, p. 185.

[15] Sólo a partir del siglo VI se puede observar una "debilitación del poder del Estado motivada por las familias nobles". H. SIEVEKING: *Mittlere Wirtschaftsgesch.*, 1921, p. 19.

[16] G. OSTROGORSKY: *op. cit.*, p. 136.

biera sentido a sí misma como soberana del mundo. Con otras palabras: el estilo bizantino pudo arraigar en todos los sitios donde existía un arte cristiano, únicamente porque la Iglesia Católica de Occidente aspiraba a convertirse en el poder que era ya en Bizancio el emperador. El objetivo artístico de ambos era el mismo: la expresión de la autoridad absoluta, de la grandeza sobrehumana, de la mística inaccesibilidad. La tendencia a representar de manera impresionante a las personas dignas de respeto y reverencia, tendencia que se hace cada vez más fuerte a partir de los últimos tiempos de la época imperial, alcanza su punto culminante en el arte bizantino.

También ahora, como lo fue antaño en el arte del Antiguo Oriente, el medio artístico con que se busca alcanzar ese fin es, ante todo, la frontalidad. El mecanismo psicológico que con él se pone en marcha es doble: por una parte, la actitud rígida de la figura representada frontalmente obliga al espectador a adoptar una actitud espiritual correspondiente a aquélla; por otra, el artista pregona, mediante tal actitud de la figura, su propio respeto al espectador, al cual se imagina siempre en la persona del emperador, su cliente y favorecedor. Este respeto es el sentido íntimo de la frontalidad también —y como consecuencia del funcionamiento simultáneo de ambos mecanismos— cuando la persona representada es el propio déspota, o sea, cuando, de modo paradójico, la actitud respetuosa es tomada por aquella persona a la que tal respeto iba dedicado. La psicología de esta auto-objetivación es la misma que se da cuando el rey observa de la manera más estricta la etiqueta que gira alrededor de su persona. Mediante la frontalidad, toda representación de una figura adquiere en cierta medida el carácter de una imagen ceremonial.

El formalismo del ritual eclesiástico y cortesano, la solemne gravedad de una vida ordenada por reglas ascéticas y despóticas, el afán protocolario de la jerarquía espiritual y temporal coinciden por completo en sus exigencias frente al arte y hallan su expresión en las mismas formas estilísticas. En el arte bizantino Cristo es re-

presentado como un rey; la Virgen María, como una reina; ambos van revestidos de preciosos hábitos reales y están sentados, sobre sus tronos, llenos de reserva, inexpresivos, distantes. La larga comitiva de los Apóstoles y de los Santos se aproxima a ellos con ritmos lentos y solemnes, como lo hacía la comitiva del emperador y de la emperatriz en las ceremonias áulicas. Los ángeles asisten y forman procesiones estrictamente ordenadas, lo mismo que hacían los dignatarios eclesiásticos en las solemnidades de la Iglesia. Todo es grande y poderoso; todo lo humano, subjetivo y caprichoso está suprimido. Un ritual intangible prohibe a estas figuras moverse libremente, salirse de las filas uniformes e incluso mirar a un lado.

Esta ritualidad de la vida ha encontrado una expresión paradigmática, nunca vuelta a igualar en el arte, en los mosaicos de dedicación de San Vital de Rávena. Ningún movimiento clásico o clasicista, ningún arte idealista ni abstracto ha conseguido desde entonces expresar de modo tan directo y puro la forma y el ritmo. Toda complicación, toda disolución en medios tonos o en la penumbra ha quedado eliminada; todo es simple, claro y distinto; todo está contenido dentro de perfiles marcados e ininterrumpidos, en colores sin matices ni gradaciones. La situación épica y anecdótica se ha convertido por completo en una escena de ceremonia. Justiniano y Teodora, con su séquito, presentan ofrendas votivas, tema extraño para ser motivo principal de la representación en el presbiterio de una iglesia. Pero así como en este arte cesaropapista las escenas sacras toman el carácter de ceremonias áulicas, así también las solemnidades de la corte se adaptan por su parte pura y simplemente al marco del ritual eclesiástico.

El mismo espíritu mayestático, autoritario y solemne que predomina en los mosaicos de los muros se expresa también en la arquitectura, especialmente en la disposición interior de las iglesias. La iglesia cristiana se diferenció desde el principio del templo pagano por ser ante todo casa de la comunidad, no casa de divinidad. Con

ello, el centro de gravedad de la disposición arquitectónica se desplazó desde el exterior al interior del edificio. Pero sería infundado ver ya en ello la expresión de un principio democrático y decir ya de antemano que la iglesia era un tipo de arquitectura más popular que el templo pagano. El desplazamiento de la atención del exterior al interior se realiza ya en la arquitectura romana y de por sí nada dice acerca de la función social de la obra. La planta basilical que la iglesia cristiana primitiva toma de la arquitectura oficial romana, en la que el interior está dividido en secciones de distinta importancia y valor, y el coro, reservado al clero, está separado del restante espacio comunal, corresponde a una concepción más bien aristocrática que democrática. Pero la arquitectura bizantina, que completa el sistema formal de la antigua basílica cristiana con la cúpula, intensifica más aún el concepto "antidemocrático" del espacio, al separar las distintas partes más marcadamente. La cúpula, como corona de todo el espacio, realza, distingue y acentúa la separación entre las diversas partes del interior.

La miniatura muestra en conjunto las mismas características del estilo solemne, pomposo y abstracto que los mosaicos, pero es más vivaz y espontánea en la expresión y más libre y variada en los motivos que la decoración monumental de los muros. Por lo demás, pueden distinguirse en ella dos orientaciones distintas; la de las miniaturas grandes y lujosas, de página entera, que continúan el estilo de los elegantes manuscritos helenísticos, y la de los libros de menos pretensiones, destinados al uso de los monasterios, cuyas ilustraciones se limitan muchas veces a puros dibujos marginales, y corresponden, con su naturalismo oriental, al gusto más sencillo de los monjes [17]. Los medios relativamente modestos que exige la ilustración de libros hace posible que se produzca también para círculos situados en alturas más modestas y más liberales desde el punto de vista artístico que los

[17] CHARLES DIEHL: *La Peinture byzantine*, 1933, p. 41. Cf. también EMILÉ MALE: *Art et artistes du moyen âge*, 1927, p. 9.

clientes que encargaban los costosos mosaicos. La técnica, más flexible y más sencilla, permite desde luego un procedimiento más libre y más accesible a los experimentos individuales que el complicado y pesado procedimiento del mosaico. Por ello, el estilo entero de la miniatura puede ser más natural y espontáneo que el de las solemnes decoraciones de iglesias [18]. Esto explica también por qué durante el período iconoclasta los *scriptoria* se convirtieron en el refugio del arte ortodoxo y popular [19].

Se simplificaría, sin embargo, peligrosamente la realidad verdadera si se pretendiese negar todo rasgo de naturalismo al arte bizantino, y ello aun limitándonos a los mosaicos. Al menos los retratos que forman parte de sus rígidas composiciones son muchas veces de impresionante fidelidad; y quizá lo más admirable en este arte sea la manera como reúne armónicamente estas contraposiciones. Los retratos de la pareja imperial y del obispo Maximiano, en los mosaicos de San Vital, producen un efecto tan convincente y son tan vivaces y expresivos como los mejores retratos de emperadores de los finales de la época romana. A pesar de todas las limitaciones estilísticas, en Bizancio no se podía evidentemente renunciar a la caracterización fisonómica, como tampoco se pudo en Roma. Se podían colocar las figuras frontalmente, ordenarlas una tras otra conforme a principios abstractos, disponerlas rígidamente con una ceremoniosa solemnidad; pero cuando se trataba del retrato de una personalidad bien conocida, no se podían ignorar los rasgos característicos. Encontramos, pues, ya aquí una "fase tardía" del arte cristiano primitivo [20], que se orienta hacia una nueva diferenciación y la encuentra en la línea de la menor resistencia, es decir, en el retrato fiel al modelo vivo.

18 CH. DIEHL: *Manuel d'art byzantin*, 1925, I, p. 231.

19 N. KONDAKOFF: *Hist. de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, 1886, I, p. 34.

20 R. KOEMSTEDT: *op. cit.*, p. 28.

3

## *CAUSAS Y CONSECUENCIAS DEL MOVIMIENTO ICONOCLASTA*

Las desastrosas guerras de los siglos VI, VII y VIII, que exigieron, para reponer las pérdidas de los ejércitos, la cooperación de los terratenientes, reforzaron la posición de esta clase y llevaron también en Oriente a una especie de feudalismo. Faltaba aquí, es verdad, la mutua dependencia de los señores feudales y los vasallos, que es característica del sistema en Occidente, pero también el emperador pasó a depender más o menos de los terratenientes, en cuanto que ya no disponía de los medios necesarios para mantener un ejército de mercenarios[21]. El sistema de la concesión de propiedades territoriales como indemnización por servicios militares no se desarrolló, empero, en el Imperio bizantino más que en pequeña escala. Los beneficiarios fueron aquí, a diferencia de lo que ocurrió en Occidente, no los magnates y los caballeros, sino los campesinos y los simples soldados. Los latifundistas procuraban, naturalmente, absorber las propiedades así surgidas de campesinos y soldados, lo mismo que habían hecho en Occidente con la libre propiedad territorial de los campesinos. Y también en Oriente los labradores se ponían bajo la protección de los grandes señores, a causa de las a menudo insoportables cargas tributarias, lo mismo que habían tenido que hacer en Occidente a causa de la inseguridad de la situación. Por su parte, los emperadores, al menos al principio, se esforzaban por impedir la acumulación de la propiedad, ante todo, desde luego, para no caer ellos mismos en manos de los grandes terratenientes. Su principal interés

21 L. BRENTANO: *op. cit.*, pp. 41-42.

durante la larga y desesperada guerra contra los persas, ávaros, eslavos y árabes fue el mantenimiento del ejército; cualquier otra consideración era subordinada a este interés primordial. La prohibición del culto a las imágenes no fue sino una de sus medidas de guerra.

El movimiento iconoclasta no iba propiamente dirigido contra el arte; perseguía no al arte en general, sino a una manera determinada de arte; iba contra las representaciones de contenido religioso. La prueba de ello la tenemos en el hecho de que, aun en el momento de la más violenta persecución contra las imágenes, las pinturas decorativas eran toleradas. La lucha contra las imágenes tenía, ante todo, un fondo político; la tendencia antiartística en sí misma era una corriente subterránea y relativamente de poca importancia en el conjunto de los motivos, y quizá la menos significativa. En los lugares en que comenzó el movimiento, esta tendencia tuvo una importancia mínima, si bien en la difusión de la idea iconoclasta tuvo una influencia muy digna de consideración. Para el bizantinismo ulterior, tan entusiasta de las imágenes, la aversión contra la representación plástica de lo numinoso, así como el horror contra todo lo que recordaba a la idolatría no tuvieron mayor importancia que la que tuvieron para el cristianismo antiguo. Hasta que el cristianismo no fue reconocido por el Estado, la Iglesia había combatido el uso de las imágenes en el culto, y en los primeros cementerios sólo las había tolerado con limitaciones esenciales. Los retratos estaban allí prohibidos, las esculturas se evitaban y las pinturas quedaban reducidas a representaciones simbólicas. En las iglesias estaba prohibido en absoluto el empleo de obras de arte figurativas. Clemente de Alejandría insiste en que el segundo mandamiento se dirige contra las representaciones figurativas de todo género. Esta fue la norma por la que se rigieron la Iglesia antigua y los Padres. Pero después de la paz de la Iglesia ya no había que temer una recaída en el culto a los ídolos; la plástica pudo entonces ser puesta al servicio de la Iglesia, aunque no siempre sin resistencias y sin limitaciones. En el si-

glo III Eusebio dice que la representación de Cristo es idolátrica y contraria a la Escritura. Todavía en el siglo siguiente eran relativamente raras las imágenes aisladas de Cristo. Sólo en el siglo V se desarrolla la producción en este género artístico. La imagen del Salvador se convierte más tarde en la imagen del culto por excelencia, y al fin constituye una especie de protección mágica contra los malos espíritus [22]. Otra de las raíces de la idea iconoclasta, ligada indirectamente con el horror al ídolo, era la repulsa del cristianismo primitivo contra la sensual cultura estética de los antiguos. Este motivo espiritualista encontró entre los antiguos cristianos infinitas formulaciones, de las que la más característica es quizá la de Asterio de Amasia, que rechazaba toda representación plástica de lo santo porque, según él pensaba, una imagen no podía menos de subrayar en lo representado lo material y sensual. "No copies a Cristo —advertía—; ya le basta con la humillación de la Encarnación, a la cual se sometió voluntariamente por nosotros, antes bien, lleva en tu alma espiritualmente el Verbo incorpóreo" [23].

Mayor importancia que todos estos motivos tuvo en el movimiento iconoclasta la lucha contra la idolatría, que era a lo que había venido a parar en Oriente el culto a las imágenes. Pero tampoco era esto lo que le interesaba a León III. La pureza de la religión le importaba mucho menos que los efectos civilizadores que esperaba conseguir con la prohibición de las imágenes. Y todavía más importante que la causa de la "ilustración" misma fue, sin duda, para él la atención hacia aquellos círculos distinguidos e ilustrados que esperaba ganarse con la prohibición del culto a las imágenes [24]. En tales círculos habíase desarrollado, bajo el influjo de los Paulicianos, una opinión "reformista", y en ellos se dejaban oír voces que re-

[22] Cf. E. J. MARTIN: *A History of Iconoclastic Controversy*, 1930, pp. 18-21.

[23] Citado por KARL SCHWARZLOSE: *Der Bilderstreit, ein Kampf der griechischen Kirche un ihre Eigenart und ihre Freiheit*, 1890, página 7.

[24] G. GRUPP: *op. cit.*, I, 1921, p. 352.

chazaban todo el sistema sacramental, el ritual "pagano" y el clero institucionalizado. Pero lo que más pagano les parecía era el culto idolátrico que se practicaba con las imágenes de los santos; en esto, al menos, la dinastía campesina y puritana de los Isaurios se sentía completamente de acuerdo con los círculos distinguidos[25]. Otro factor que favoreció extraordinariamente el movimiento iconoclasta fueron los éxitos militares de los árabes, que carecían de imágenes en su religión. La opinión mahometana halló partidarios, como los halla siempre la causa vencedora. La carencia de imágenes de los árabes se puso de moda en Bizancio. Muchos relacionaban los éxitos del enemigo con la falta de imágenes en su religión, y pensaban que podrían simplemente robarles el secreto. Otros querían quizá atraerse al adversario adoptando sus costumbres. Pero la mayoría pensaba sin duda que abandonar el culto a las imágenes en ningún caso podía resultar dañoso.

El motivo más importante y al cabo definitivo de la revolución iconoclasta fue la lucha que los emperadores y sus partidarios tuvieron que emprender contra el creciente aumento de poder del monacato. En Oriente los monjes tenían en la vida espiritual de las clases superiores una influencia que no era con mucho tan grande como en Occidente. La cultura profana tenía en Bizancio su propia tradición, que se enlazaba directamente con la Antigüedad y no necesitaba, por ello, de la mediación de los monjes. Pero, en contraste, tanto más íntimas eran las relaciones entre el monacato y el pueblo. Juntos formaban un frente común, que en ciertas circunstancias podía volverse peligroso para el poder central. Los monasterios se habían convertido en centros de peregrinación a los cuales acudían las gentes con sus preguntas, preocupaciones y oraciones, trayendo sus ofrendas. La máxima atracción de los monasterios eran los iconos milagrosos. Una imagen famosa era para el monasterio que la poseía fuente inextinguible de gloria y de riqueza. Los monjes favore-

[25] CARL BRINKMANN: *Wirtschafts-und Sozialgesch.*, 1927, p. 24.

cían naturalmente de buena gana los usos religiosos: el culto a los santos, la veneración a las reliquias y a las imágenes, y ello para aumentar no sólo sus ingresos, sino también su autoridad.

En su intento de fundar un fuerte estado militarista, León III se sentía estorbado, en primer lugar, por la Iglesia y el monacato. Los príncipes eclesiásticos y los monasterios contaban entre los mayores terratenientes del país y gozaban de inmunidad tributaria. Pero, además, los monjes, a consecuencia de la popularidad de la vida monástica, detraían del ejército, del servicio burocrático y de la agricultura muchas fuerzas juveniles y privaban de importantes ingresos al fisco a causa de las continuas fundaciones y donaciones [26]. Al prohibir el culto a las imágenes, el emperador les arrebataba su más eficaz medio de propaganda [27]. La medida les afectaba como fabricantes, propietarios y custodios de las imágenes, pero sobre todo como guardianes del círculo mágico que los sagrados iconos forjaban a su alrededor. Si el emperador quería hacer triunfar sus ambiciones totalitarias, debía, ante todo, destruir esta atmósfera mágica y vaporosa. El argumento principal que la investigación histórica "idealista" aduce contra tal explicación del movimiento iconoclasta es que la persecución de los monjes no comenzó hasta tres o cuatro siglos después de la prohibición del culto a las imágenes, y que bajo el gobierno de León III no se rompieron todavía directamente las hostilidades contra los monjes [28]. ¡Como si los monjes no se hubieran sentido heridos en lo más vivo por la prohibición de las imágenes! No era necesario ni posible pasar a un ataque directo antes de que ellos se resistieran a la prohibición; pero tan pronto como esto sucedió, se pasó implacablemente a las persecuciones personales.

[26] O. M. DALTON: *Byzantine Art and Archaeology*, 1911, p. 13; CARL NEUMANN: *Byz. Kultur und Renaissancekultur*, en "Historische Zeitschrift", 1903, p. 222.

[27] K. SCHWARZLOSE: *op. cit.*, p. 241.

[28] LOUIS BRÉHIER: *La Querelle des images*, 1904, pp. 41-42; E. J. MARTIN: *op. cit.*, pp. 28, 54.

El movimiento iconoclasta no fue en absoluto un movimiento puritano, platónico y tolstoiano, dirigido contra el arte en cuanto tal. No produjo tampoco ningún estancamiento, sino una nueva orientación del ejercicio del arte. El cambio parece haber influido incluso de manera refrescante sobre una producción artística que ya se había hecho muy formalista y se repetía monótonamente casi sin variaciones. Las tareas ornamentales a que hubieron en adelante de limitarse los pintores provocaron una vuelta al estilo decorativo helenístico e hicieron posible, a consecuencia de la liberación de las consideraciones eclesiásticas, una manera mucho más viva de tratar los temas de la naturaleza que la que se había admitido anteriormente [29]. Cuando tales motivos se desarrollaron más tarde en escenas de caza y jardín, la figura humana se representó de manera menos plana y formal, más libre y movida. El segundo florecimiento del arte bizantino en los siglos IX y X, florecimiento que continúa las conquistas naturalistas de este período estilístico profano y las introduce en la pintura eclesiástica, ha podido, por ello, ser designado justamente como una consecuencia del movimiento iconoclasta [30]. El arte bizantino se hundió pronto, sin embargo, en una continua estereotipación de las formas. Esta vez, empero, el movimiento conservador no provenía de la Corte, sino de los monasterios, es decir, precisamente de aquellos lugares que antes habían sido los centros de donde salían las orientaciones más libres, menos convencionales, más populares. Antes el arte áulico se esforzaba por observar un canon fijo, unitario, intangible en toda circunstancia; ahora esto lo hace el arte monacal. La ortodoxia de los monjes ha vencido en la disputa de las imágenes, y su victoria la ha hecho conservadora; tan conservadora, que los iconos de los monjes greco-ortodoxos todavía en el siglo XVII eran pintados de manera no esencialmente distinta que en el siglo XI.

29 Cf. O. M. DALTON: *op. cit.*, pp. 14-15; O. WULFF: *Altchristl, und byz. Kunst*, 1918, II, p. 363.
30 CH. DIEHL: *La Peinture byz.*, p. 21.

4

## *DE LAS INVASIONES BARBARAS AL RENACIMIENTO CAROLINGIO*

Comparado con el antiguo arte cristiano, el arte de la época de las invasiones constituye un fenómeno de regresión; desde el punto de vista de la historia de los estilos, está todavía en el mismo escalón que la Edad del Hierro. Nunca han estado tan cerca geográficamente contrastes tan profundos en la concepción artística como en esta época, cuando en Bizancio se realiza un arte solemne, estrictamente disciplinado, pero, en el orden técnico, de elevado virtuosismo, y, por el contrario, en el Oeste, ocupado por los pueblos germánicos y celtas, impera un geometrismo abstracto completamente centrado en lo ornamental. Por abstracto y complicado que sea este arte decorativo, con sus múltiples enlazados, trenzados y espirales, con cuerpos enlazados de animales y figuras humanas contorsionadas, desde el punto de vista de la evolución no ha sobrepasado todavía la época de La Tène. Este arte produce una impresión primitiva; en primer lugar, por su extraordinaria pobreza de figuras —la figura humana no aparece más que en miniaturas irlandesas y anglosajonas—, y después, también, por su renuncia a dar a los objetos representados una sustancialidad corporal siquiera mínima. Es, y continúa siendo, a pesar de la dinámica explosiva, a veces extraordinariamente expresiva, de sus formas, arte menor, artesanía menuda. Su "goticismo secreto" tiene de común con el verdadero gótico a lo sumo la tensión del abstracto juego de fuerzas, pero nada sustancial ni concretamente anímico. Exprese realmente este arte que juega con las líneas una peculiaridad germánica, o exprese, lo que parece más probable, un estilo ornamental escita y sármata transmitido a través

de los germanos [31], lo cierto es que aquí nos hallamos ante un fenómeno que significa la completa disolución de la concepción antigua del arte y constituye "el más violento contraste con la sensibilidad artística del círculo mediterráneo" [32].

¿Era el arte de la época de las invasiones un "arte popular", como supone Dehio? Era un *arte rústico:* el arte de las tribus campesinas que se desbordaron sobre Occidente, el arte de un pueblo que en el aspecto cultural estaba todavía ligado a la producción primitiva. Si se quiere designar a todo arte rústico como arte popular, esto es, como un arte relativamente simple, destinado a un público en el que no existen diferencias de educación, el arte de la época de las invasiones era ciertamente un arte popular. Pero si se entiende por arte popular una actividad no profesional practicada por gentes no especialistas, el arte de las invasiones apenas podría llamarse así. La mayoría de los productos de este arte llegados a nosotros presupone una habilidad artística bastante superior al nivel de los aficionados. Es realmente inimaginable que estos productos hayan podido ser realizados sin una preparación fundamental y un largo ejercicio por gentes no dedicadas por completo a esta actividad. Entre los germanos, desde luego, no existían todavía muchos artesanos especializados, y la mayor parte de estos oficios eran practicados, sin duda, todavía como trabajo doméstico; pero la producción de piezas artísticas de adorno, como las que se nos han conservado, difícilmente puede haber sido una ocupación meramente marginal [33].

Los germanos eran en su mayor parte agricultores libres que cultivaban sus propios campos, aunque entre ellos había ya también señores territoriales que hacían cultivar sus propiedades por siervos. Pero de un cultivo normal de la tierra no podía hablarse, en ningún caso,

[31] C. SCHUCHHARDT: *Alteuropa,* 1926, pp. 265 ss.

[32] VITZTHUM-VOLBACH: *Die Mal. und Plast. des Mittelalters in Italien,* 1924, pp. 15-16.

[33] GEORG DEHIO: *Gesch. der deutschen Kunst,* I, 4.ª ed., 1930, página 15.

en la época de las invasiones[34]. Por otra parte, sólo en cuanto que toda la cultura estaba todavía en el nivel agrícola puede decirse que no existía entre ellos diferenciación de clases. También aquí, como en todas partes desde el Neolítico, el geometrismo correspondía a un orden de vida agrícola; pero, lo mismo entonces que en cualquier otro lugar, no presupone la actitud intelectual de una propiedad comunal. Comparado con el arte rústico de otros tiempos y otros pueblos, el arte de la época de las invasiones no tiene nada peculiar, pero debe advertirse que el geometrismo de los agricultores germánicos no sólo se continúa en las miniaturas de los monjes irlandeses, sino que, al extender sus principios ornamentales a la figura humana, experimenta una intensificación.

En esta pintura el distanciamiento de la naturaleza alcanza, y a veces sobrepasa, la abstracción del geometrismo de los primeros tiempos de Grecia. No sólo la ornamentación inorgánica, no sólo las plantas y animales, sino también las formas de la figura humana son convertidas en pura caligrafía y pierden todo cuanto podría recordar su sustancialidad, su corporeidad, su naturaleza orgánica. ¿Cómo se puede explicar entonces que un arte tan ejercitado y refinado como el de los eruditos monjes, cuyos encargos provenían también de un público culto, permaneciera en el estadio del arte de la época de las invasiones?

La razón principal será sin duda que Irlanda nunca fue una provincia romana, y, en consecuencia, jamás tuvo una participación inmediata en las artes figurativas de la Antigüedad. Es muy probable que la mayoría de los monjes irlandeses nunca pudiesen contemplar obras plásticas de Roma, y, por otra parte, no debieron de llegar con demasiada frecuencia a Irlanda manuscritos miniados, romanos o bizantinos, o al menos no con la frecuencia necesaria para constituir los fundamentos de una tradición artística. Por ello, el formalismo abstracto del arte

[34] ALFONS DOPSCH: *Die Wirtschaftsentw. der Karolingerzeit*, 1912-1913; IDEM: *Wirtsch. u. soz. Grundlagen der europ. Kulturentw.*, 1918-1924.

de la época de las invasiones no tropezó allí ni por un momento con tanta resistencia como le opuso en el Continente el arte romano. Otro factor que explica el "rústico" geometrismo de las miniaturas irlandesas está en relación con el carácter especial de la vida monástica irlandesa, tan diferente del monacato continental y especialmente del bizantino. Los monasterios griegos se encuentran en las cercanías de las ciudades y participan activamente en la vida ciudadana, el comercio, los movimientos espirituales internacionales y los afanes artísticos y científicos del Oriente; sus miembros sólo realizan ligeros trabajos corporales y nada tienen en común con la vida de los agricultores. Los monjes irlandeses, en cambio, son todavía medio campesinos. San Patricio mismo era hijo de un modesto propietario, es decir, de un *rusticus*, y en sus fundaciones monásticas seguía al pie de la letra la dura regla benedictina. Pero lo curioso es que la primitiva poesía irlandesa correspondiente al mismo estadio cultural que las miniaturas de la Alta Edad Media denota un sentimiento de la naturaleza tan despierto que se puede hablar en ella no sólo de un naturalismo de minuciosa observación, sino hasta de un nervioso impresionismo que registra ágilmente las sensaciones. Es difícil comprender que pertenecieran a una misma cultura dos fenómenos tan distintos cuales son aquellas miniaturas, en las que cada forma natural se convierte en un mero ornamento, y una descripción de la naturaleza como ésta:

"Leve susurro, amable susurro, tierna música del universo, un cuco con dulce voz en la copa de los árboles: partículas de polvo juegan en el rayo de sol, los terneros están enamorados... de la montaña." [35]

Este contraste no se puede explicar de otro modo que aceptando que la evolución, aquí como en tantas otras ocasiones, no discurre paralela en todas las formas del arte. Nos hallamos aquí ante uno de aquellos períodos

[35] KUNO MEYER: *Bruchstücke der älteren Lyrik Irlands.* "Memorias de la Academia Prusiana". 1919. Sección de Historia y Filosofía, número 7, p. 65.

históricos cuyas diversas manifestaciones artísticas no pueden ser reducidas al común denominador de un estilo. El grado de naturalismo, en las distintas artes y géneros de una época, no depende sólo del grado general de cultura de esta época, ni siquiera cuando su estructura sociológica es unitaria, sino también de la naturaleza, la antigüedad y la tradición especial de cada uno de estos artes y géneros. Describir una experiencia de la naturaleza con palabras y ritmos o con líneas y colores no es algo completamente idéntico. Una época puede tener éxito en lo uno y fracasar en lo otro; en una forma de arte puede tener una relación relativamente espontánea y directa con la naturaleza, mientras que en la otra esta relación se ha vuelto completamente convencional y esquemática.

Los irlandeses que sabían encontrar imágenes como ésta: "El pajarillo ha hecho sonar una flauta en la punta de su brillante pico amarillo; el mirlo envía desde la espesura del amarillo árbol una llamada por encima de Loch Laig"[36], y sabían hablar de cosas como el "calzado de los cisnes" y los "abrigos invernales de los cuervos"[37], dibujaban y pintaban pájaros de los que es difícil decir si representan cucos o aguiluchos. El paralelismo perfecto en el enfoque estilístico de las distintas artes y géneros presupone un grado de desarrollo en el que el arte ya no tiene que luchar con los medios de la expresión, sino que en cierta medida puede elegir libremente entre diversas posibilidades formales. En el Paleolítico, al desarrolladísimo naturalismo de la pintura no correspondió con seguridad un desarrollo similar en la poesía (si es que ésta existió de alguna manera). En la antigua poesía irlandesa, las metáforas naturales de la lengua han creado imágenes de la naturaleza que la pintura, entonces todavía joven y sin otra tradición que el ornamentalismo de la época de las invasiones, carecía de medios para realizar. Los irlandeses dependían en su poesía de una tradición distinta que en su pintura. A los poetas les habrán sido familiares

[36] *Ibid.*, p. 66.
[37] *Ibid.*, p. 68.

poesías naturalistas latinas, o derivadas de la literatura latina, mientras que los pintores sólo conocían, a lo sumo, el geometrismo de las rústicas tribus celtas y germánicas. Pero, además, el poeta y el pintor habrán pertenecido a distintos estratos sociales y culturales, y esta diversidad tuvo necesariamente expresión en la posición de aquéllos frente a la naturaleza. Sabemos, por una parte, que los pintores de las miniaturas eran simples monjes, y, por otra, podemos suponer que los autores tanto de los poemas épicos como de los idilios eran poetas profesionales, esto es, pertenecían a la categoría de los muy considerados poetas cortesanos o a la de los bardos, menos respetados, desde luego, pero pertenecientes igualmente, por razón de su saber, a la aristocracia [38]. La hipótesis de que estos poemas tuvieron su origen en una especie de poesía popular [39] corresponde a la idea romántica de que "natural" y "popular" son conceptos intercambiables, cuando en realidad son más bien conceptos opuestos. La misma visión inmediata de la naturaleza que encontramos en la lírica irlandesa la hallamos en el siguiente pasaje de la vida de un santo, esto es, en una obra literaria que evidentemente nada tiene que ver con la poesía popular. El pasaje trata del episodio de un niño que jugando a la orilla del mar cae al agua, pero es salvado por el santo, y describe después cómo el mismo niño, en medio del mar, sentado en un banco de arena, juega con las olas:

"Porque las olas llegaban hasta él y reían a su alrededor, y él se reía con las olas, y tocaba con la mano la espuma de las cimas de las olas, y lamía la espuma como si fuera espuma de leche recién ordeñada." [40]

Después de la invasión de los bárbaros aparece en Occidente una nueva sociedad, con una nueva aristocracia y una nueva *élite* cultural. Pero durante el tiempo en que tal sociedad se está formando, la cultura decae a un nivel que el mundo antiguo no había conocido, y durante siglos

38 *Ibid.*, p. 4.
39 ELEANOR HULL: *A. Text Book of Irish Lit.*, I, 1906, pp. 219-20.
40 Citado según P. W. JOYCE: *A Social History of Ancient Ireland*, 1913, II, p. 503.

permanece improductiva. La cultura antigua no termina con un corte súbito; la economía, la sociedad y el arte romanos decaen y desaparecen poco a poco; la transición a la Edad Media ocurre gradualmente, de modo casi imperceptible. La continuidad se manifiesta especialmente en la perduración de las formas económicas de los últimos tiempos de Roma [41]. El fundamento de la producción sigue siendo la economía agraria, con el latifundio y los *coloni* [42]. Los antiguos poblados siguen estando habitados, y en parte se reconstruyen incluso las ciudades destruidas. Se mantienen el uso de la lengua latina, la validez del derecho romano y, ante todo, la autoridad de la Iglesia Católica, que con su organización se convierte en modelo de la administración pública. En cambio, el ejército romano y la antigua administración desaparecen. Por lo que hace a las instituciones, el nuevo Estado intenta salvar la administración de la Hacienda, la Justicia y la Policía, pero los antiguos cargos, al menos los más importantes, son ocupados por gente nueva. La nueva aristocracia surge en su mayor parte de la nueva burocracia.

Las conquistas de los germanos apresuraron la transición del antiguo Estado de tribus y estirpes a la monarquía absoluta. Los nuevos Estados fundados trajeron consigo modificaciones que permitieron a los reyes victoriosos hacerse independientes de la asamblea popular de los hombres libres y, siguiendo el modelo de los emperadores romanos, levantarse por encima del pueblo y de la nobleza. Estos reyes consideraban los países conquistados como propiedad privada, y a los miembros de su comitiva como simples súbditos de los que podían disponer a capricho. Pero su autoridad no estaba en modo alguno asegurada desde el principio. Cada uno de los antiguos jefes de tribu podía presentarse como rival, y cada miembro de la vieja aristocracia, volverse peligroso. Los reyes eliminaron este peligro exterminando en su mayor parte a las antiguas familias nobles, que ya habían sufrido pér-

41 A. DOPSCH: *Wirtsch. u. soz. Grundl.*, I, pp. 103, 185-187.
42 FERDINAND LOT: *La Fin du monde antique et le début du moyen âge*, 1927, p. 421.

didas enormes en las guerras de conquista. La suposición de que de la antigua nobleza no quedó absolutamente nada [43] y de que fuera de los mismos Merovingios no existían familias nobles, es sin duda exagerada [44], pero en todo caso los supervivientes no eran ya peligrosos para el rey. No obstante, ya bajo el gobierno de los Merovingios debió de existir otra vez una numerosa clase señorial. ¿Cómo surgió? ¿De qué elementos se compuso? Exceptuando el resto de la nobleza germánica de sangre, pertenecían a ella, ante todo, los miembros de la clase romana senatorial que vivían en los territorios ocupados, y que en todo caso no eran muy numerosos. Por lo demás, muchos de los antiguos terratenientes galorromanos conservaron sus bienes y privilegios, aunque el favor de los reyes beneficiaba a la nueva nobleza de sus servidores. Esta nobleza de funcionarios y militares constituía no sólo la parte más influyente, sino también la más importante numéricamente de la aristocracia franca. Desde la fundación del nuevo Estado, el único camino que llevaba hacia los nuevos honores pasaba por el servicio al rey. Quien le servía por sí más que los demás y pertenecía automáticamente a la aristocracia. Pero esta aristocracia no era una verdadera nobleza, pues sus privilegios podían perderse y no eran en absoluto hereditarios; no se fundaban en el nacimiento y la descendencia, sino únicamente en el cargo y la propiedad [45]. También esta aristocracia se componía de elementos galos, romanos y germánicos y constituía un estrato en el que los francos no tenían ningún privilegio, al menos frente a los romanos. La falta de prejuicios de los reyes era tan amplia en este respecto que permitían, y quizá favorecían, que gentes del más bajo origen, incluso esclavos fugitivos, alcanzaran los más elevados honores [46]. Tales gentes eran, desde luego, menos peligrosas para el

43 *Ibid.*, p. 411.

44 A. DOPSCH: *Wirtsch. u. soz. Grundl.*, II, p. 98.

45 HENRI PIRENNE: *A History of Europe from the Invasions to the XVI Cent.*, 1939, p. 69.

46 SAMUEL DILL: *Roman Society in Gaul in the Merovingian Age*, 1926, p. 215.

poder real, y a menudo eran más apropiadas para realizar las nuevas tareas que los miembros de las antiguas familias.

Ya desde el siglo VI algunos funcionarios, ante todo los más altos funcionarios administrativos, los "condes", fueron recompensados, aparte de sus salarios, con asignaciones de tierras pertenecientes a propiedades reales. Al principio la tierra sólo se les cedía por un número limitado de años, después, de manera vitalicia y, finalmente, como propiedad hereditaria. Gregorio de Tours, que es el que nos informa acerca de la situación social de la época merovingia, no cita todavía concesiones hechas por servicios militares, es decir, donaciones que hubieran podido tener carácter feudal[47]. El "beneficio" merovingio es todavía por su naturaleza una donación y no una garantía. Pronto, empero, con las concesiones de tierra se unieron ciertos privilegios e inmunidades. Cuando el Estado aparecía incapaz de proteger la vida y la propiedad de sus súbditos, se hacían cargo de tal función los grandes terratenientes, y de esta manera se arrogaban en sus territorios la plena autoridad de aquél. Y así, al aumentar las concesiones, no sólo disminuía la propiedad del rey, sino también el territorio en que el Estado tenía alguna autoridad. Finalmente, el rey era señor solamente de sus propias tierras, que muchas veces eran menores que las de sus más poderosos súbditos. Esta estructuración de las relaciones de soberanía correspondía, por lo demás, a la evolución general, que trasladaba el centro de gravedad de la vida social desde la ciudad al campo.

El campo es, en oposición a la ciudad, terreno poco abonado para el arte, especialmente para el que no es puramente figurativo, limitado a funciones de decoración. En el campo faltan las tareas adecuadas, el público y los medios necesarios para el arte. La causa principal del estancamiento del arte bajo los reyes merovingios consiste en la decadencia de las ciudades y en la falta de una capital real permanente. El progreso de transformación

[47] *Ibid.*, p. 224.

de la cultura ciudadana en una cultura campesina, proceso que comenzó a ponerse en marcha en los últimos tiempos del Imperio, llega a su final en la época merovingia. La economía monetaria de las ciudades antiguas había vuelto a retroceder a la economía doméstica y natural de las grandes propiedades, que ahora aspiran a hacerse independientes de las fuerzas económicas extrañas, es decir, de las ciudades y mercados. Pero la autarquía de los latifundios no es consecuencia de la decadencia de las ciudades; más bien las ciudades y sus mercados decayeron porque los terratenientes, que no podían vender sus productos a causa de la escasez de dinero, se organizaron para producir en lo posible todo lo que necesitaban y nada más que lo que necesitaban. La decadencia de las ciudades despobladas llegó a tal punto que los reyes hubieron de retirarse a sus tierras porque en las ciudades no podían ni adquirir ni conseguir los víveres necesarios para ellos y su séquito. De las ciudades casi sólo las sedes episcopales lograron superar esta crisis, y ello con grandes fatigas y apuros. Es muy significativo, en cambio, que mientras en el Occidente, en toda la época, no se fundó ninguna ciudad importante, los árabes fundaron por el mismo tiempo ciudades colosales, como Bagdad y Córdoba [48]. Incluso los lugares en los que los reyes residían de cuando en cuando, como París, Orleáns, Soissons, Reims, eran relativamente pequeños y muy poco poblados. En ninguno se desarrolló una vida cortesana; en ninguno se sintió la necesidad de construir edificios y monumentos. Los mismos monasterios eran todavía demasiado pobres para poder desempeñar en este aspecto las funciones de la corte y de la ciudad. No existía, pues, ni ciudad, ni corte, ni monasterio donde pudiera desarrollarse una producción artística regular.

En el siglo V todavía se encontraba por todas partes una aristocracia culta, entendida en literatura y arte; pero en el VI esta aristocracia desaparece casi por com-

[48] F. LOT: *La Civilisation mérovingienne*, en *Hist. du Moyen Age*, editada por G. GLOTZ, I, 1928, p. 362.

pleto; la nueva nobleza franca estaba completamente despreocupada de las cuestiones culturales. No sólo la nobleza, sino también la Iglesia atraviesa un período de incuria y decadencia. Muchas veces incluso altos dignatarios eclesiásticos apenas saben leer. y Gregorio de Tours, que nos informa sobre esta situación, escribe por su parte un latín bastante descuidado, señal de que la lengua de la Iglesia está ya muerta en el siglo VII [49]. Las escuelas laicas decaen y poco a poco se cierran. Muy pronto no hubo otros centros de enseñanza que las escuelas catedralicias, que los obispos tenían que mantener para asegurar las nuevas promociones de clero. Con ello comienza la Iglesia a adquirir aquel monopolio de la educación al que debe su influencia extraordinaria sobre la sociedad de Occidente [50]. El Estado se clericaliza ya por el mero hecho de que es la Iglesia la que coloca a los empleados y los educa. Y los laicos cultos se apropian sin querer el modo de pensar eclesiástico, pues las escuelas catedralicias, y más tarde las monásticas, son los únicos establecimientos educativos donde pueden enviar a sus hijos.

La Iglesia continúa siendo el más importante cliente de obras de las artes figurativas. Los obispos continúan haciendo construir iglesias, y emplean albañiles, carpinteros, decoradores y, además, escultores y pintores. No podemos, por falta de monumentos conservados, hacernos una idea exacta de esta actividad artística. Pero si podemos sacar unas conclusiones generales de los pocos manuscritos miniados que han llegado a nosotros, esta actividad debió de limitarse a la continuación bastante poco personal del arte romano tardío y a la repetición del arte de la época de las invasiones. Por este tiempo nadie es capaz en Occidente de representar plásticamente un cuerpo. Todo se limita a ornamentación plana, juego de líneas y caligrafía. Los motivos usuales en el arte decorativo son, de acuerdo con el creciente rusticismo, las formas del arte campesino: círculos y espirales, trenzados de cintas y lazos, peces y

49 *Ibid.*, p. 380.
50 H. PIRENNE: *A Hist. of Europe*, p. 58.

pájaros, y a veces —única novedad comparada con el arte de la época de las invasiones—, hojas y zarcillos. Estos son también los motivos de la orfebrería, a la que pertenecen la mayoría de los ejemplos conservados. Su número relativamente grande muestra dónde ponía su interés artístico esta sociedad primitiva. Arte es para ella en primer lugar adorno y lujo, utensilios magníficos y preciosas joyas. El arte sirve —y esto ocurre todavía en forma sublimada en muchas culturas mucho más desarrolladas— simplemente para la exhibición del poder y la riqueza.

Con la coronación de Carlomagno como emperador cambia fundamentalmente el carácter de la monarquía franca. El poder temporal de los Merovingios se transforma en una teocracia, y el rey de los francos pasa a ser protector de la cristiandad.

Los Carolingios reorganizan el debilitado poder real franco, pero no pueden quebrantar el poder de la aristocracia, ya que en parte deben su poder a esta clase. Los condes y magnates se convierten desde el siglo IX en vasallos del rey; pero sus intereses son frecuentemente tan opuestos a los de la corona, que no pueden mantener a la larga la fidelidad jurada. El poder y la riqueza de los nobles no crecen, sino que disminuyen al acrecentarse el poder del Estado. El poder central, al confiar a los nobles la administración del país, toma a su servicio como funcionarios a los miembros de un estrato social que más pronto o más tarde se convierte en su antagonista y, como tal, actúa con gran libertad, pues falta casi por completo una jerarquía de funcionarios con categorías bajas y medianas. El rey no puede hacer mucho contra los arbitrarios condes; no puede, en primer lugar, destituirlos, pues no son funcionarios ordinarios, sino gentes con las que los campesinos se sienten en cierto modo ligados, que desde generaciones son las personas más ricas y consideradas del lugar, y frente a los cuales unos funcionarios nuevos aparecían como intrusos [51]. El rey y el Estado

[51] *Ibid.*, pp. 111-12.

no pueden impedir que los campesinos cedan en una medida cada vez mayor sus tierras a los magnates, para recibirlas luego de ellos, en disfrute, como de sus protectores. La tendencia general lleva de manera incontenible a la formación de latifundios y de principados territoriales. Si bien la época de Carlomagno está todavía lejos de la meta final de esta evolución, la autoridad real aparece tan debilitada que el monarca tiene siempre que mostrar más poder del que propiamente posee. El rey debe, en efecto, aparcer en público como la cabeza suprema del nuevo Estado espiritual-temporal y convertir su corte en centro de la moda y de la cultura del Imperio.

En Aquisgrán, donde se reunieron una academia poética, un taller artístico palaciego y los mejores sabios de la época, crea Carlomagno, como modelo de las cortes europeas, un hogar de las musas que, a pesar de todo el amor al arte de la corte imperial romana y bizantina, es algo nuevo. Por primera vez desde Adriano y Marco Aurelio sucede que un príncipe de Occidente no sólo se interesa realmente por la ciencia, el arte y la literatura, sino que lleva a cabo un programa cultural propio. Al crear centros de educación literaria, el emperador no busca directamente la renovación de la cultura intelectual, ya que su objetivo principal es la formación de un personal preparado para la Administración. En tales centros la literatura romana se considera en primer lugar como una colección de modelos estilísticos latinos y se la estudia principalmente con vistas a la práctica en la lengua cancilleresca. Por lo que se refiere a las mismas instituciones de enseñanza, actualmente se duda de que haya existido verdaderamente una "escuela palaciega" en la que, como antes se decía, fueran educados los hijos de las familias distinguidas. La suposición de la existencia de tal escuela se fundaba en una mala interpretación de los textos conservados. Como ahora se entiende, estos textos designan con el nombre de *scholares*, no a los educandos de una *schola palatina*, sino a los protegidos del emperador, jóvenes nobles que recibían en la corte su educación práctica como

futuros soldados y funcionarios[52]. En cambio está fuera de duda que en la corte de Carlomagno hubo un círculo literario de poetas y eruditos; éstos formaban una verdadera academia que celebraba sesiones y concursos regulares; y podemos estar también seguros de que en la corte existía un taller anejo, en el que se producían los manuscritos miniados y los objetos artísticos.

Todo el programa cultural de Carlomagno se dirigía a dar nueva vida a la Antigüedad. La idea principal de esta renovación le vino sin duda durante sus campañas en Italia, y, aun cuando dependía de la idea política de la renovación del Imperio Romano, no sólo significaba la primera recepción amplia, sino la primera reasimilación creadora de la cultura antigua. La tesis de que la Edad Media nunca llegó a tener conciencia de su separación de la Antigüedad y de que se sintió siempre como continuadora inmediata de ella[53] es insostenible. El renacimiento carolingio se distingue de la Antigüedad cristiana precisamente en que no continúa simplemente la tradición romana, sino que la descubre de nuevo. Por vez primera se convierte en él la Antigüedad en una experiencia cultural, unida a la conciencia de que había que ganar, o mejor, conquistar, algo perdido. Con esta experiencia nace al mundo el hombre occidental[54], al cual le caracteriza no la posesión de la Antigüedad, sino la lucha por esta posesión. La época de Carlomagno se conforma con recibir de segunda mano la herencia de la Antigüedad. El arte de la Roma tardía de los siglos IV y V y el arte bizantino de los siglos siguientes constituyen el tesoro de motivos y formas del que saca sus modelos y su inspiración. Y si bien es verdad también que, de acuerdo con la audacia propia de una época de renacimiento, la época carolingia busca con preferencia imitar las actitudes grandiosas, hinchadas y orgullosas de los romanos, no halla, sin em-

52 F. LOT: *La Fin du monde ant.*, p. 438.

53 GASTON PARIS: *Esquisse hist. de la litt. franç. au moyen âge*, 1907, p. 75.

54 C. H. BECKER: *Vom Werden und Wesen der islamischen Welt*, "Islamstudien", I, 1924, p. 34.

bargo, acceso a la Antigüedad más que a través de la forma refractada del arte cristiano. El signo más visible de esta ruptura con la Antigüedad es el hecho de que la plástica monumental de los romanos, para la que los cristianos primitivos no habían tenido comprensión alguna, sea también un libro sellado para el renacimiento carolingio. Por eso piensa Dehio que la asimilación carolingia no es propiamente un renacimiento, sino una simple continuación de la Antigüedad tardía [55]. Pero hubo aquí una innovación que, como el propio Dehio sañala [56], inauguró una nueva época: la superación por el arte carolingio del estilo ornamental plano de la época de las invasiones, consiguiendo con ello reproducir el cuerpo humano en su espacialidad tridimensional. Este rasgo recuerda por sí más a la Antigüedad clásica que a la cristiana. Pero, en contraste con el punto de vista meramente decorativo de la época de las invasiones, en el arte carolingio encontramos una concepción artística figurativa; y, por otra parte, en oposición al arte cristiano primitivo, encontramos también aquí una concepción en parte ilusionista. Este arte renueva no sólo el sentido estatuario y monumental, sino también la visión pictórica e impresionista de los antiguos. Junto a las estampas dedicatorias de los evangeliarios imperiales, grandiosamente concebidas y pomposamente ejecutadas, poseemos los dibujos a pluma, de nerviosa vibración, del *Psalterio de Utrecht*, que si bien desde el punto de vista estilístico dependen de modelos cristiano-orientales [57], en cuanto a finura impresionista y fuerza expresionista no tienen par en todos los siglos transcurridos desde la época helenística. Pero lo notable no es sólo que este ilusionismo pudiera ser practicado al mismo tiempo que el estilo cortesano frío, amplio e imponente, sino también que, desde el punto de vista de la calidad, sea mucho más importante que dicho arte cortesano, el cual tenía unas pretensiones esencialmente supe-

55 GEORG. DEHIO: *op. cit.*, p. 63.
56 *Ibid.*, p. 60.
57 H. GRAEVEN: *Die Vorlage des Utrechtspsalters*, en "Repert. f. Kunstwiss.", 1898, XXI, pp. 28 ss.

riores en su técnica, en sus medios y en su formato. Salta a la vista que un manuscrito como el *Psalterio de Utrecht,* con sus dibujos sin colorear, sencillos e improvisados, no podía responder a las exigencias del lujo de la corte, a su afán de tener manuscritos magníficos, y estaba destinado a un círculo más modesto, que atendía más bien al elemento ilustrativo que al ornamental. La diferenciación de los manuscritos por el tamaño y por la técnica de sus miniaturas, la distinción en "aristocráticos", en folio y con ilustraciones policromas, y "populares", con meros dibujos marginales, distinción que ya hubimos de hacer al analizar el arte bizantino, se impone aquí con más fuerza todavía [58]. Tampoco aquí, como en ningún otro caso, puede derivarse la diversa calidad de las obras de las condiciones sociológicas del trabajo artístico; pero la mayor libertad de movimientos del artista en el arte no oficial puede haber favorecido esencialmente la espontaneidad e inmediatez de la representación. Lo mismo que una ejecución minuciosa y detallada lleva a un estilo estático, la manera ligera y esquemática de los "baratos" dibujos a pluma favorece una ejecución dinámica e impresionista.

Se solía decir antes que el estilo amplio y pictórico de las miniaturas de plana entera y colores empastados correspondía a la orientación artística propia de la escuela palatina de Aquisgrán o Ingelheim o donde estuviera, y el impresionismo sensitivo y movible del *Psalterio de Utrecht,* al estilo local de la escuela de Reims, de influjo anglosajón. Mas después que se ha demostrado que también muchos de los manuscritos de lujo realizados con gran cuidado fueron hechos en los *scriptoria* de Reims o sus alrededores [59], la demarcación geográfica de los estilos ha perdido la importancia que antes se le atribuía. Evidentemente, el origen de los diversos estilos ha de buscarse más bien en las distintas posiciones sociales de los clientes

58 ROGER HINKS: *Carolingian Art,* 1935, p. 117.

59 GEORG SWARZENSKI: *Die karoling. Mal. u. Plast.,* en el "Reims. Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunstsamml.", XXIII, 1902.

que en la diversa nacionalidad de los copistas y en las distintas tradiciones locales de los talleres. Aparte de ciertas semejanzas estilísticas, en un mismo *scriptorium* se hicieron manuscritos del tipo más diverso, unos en el estilo cortesano, pretencioso y clasicista, y otros al modo monástico, sencillo y esquemático.

El centro de la actividad artística era, sin duda, el taller de palacio. De allí salió el movimiento renacentista, y desde allí parece que fueron organizados los *scriptoria* de los monasterios [60]. Sólo más tarde tomaron los talleres monásticos la dirección. En la época de Carlomagno probablemente trabajaron todavía en el taller palatino tantos monjes como después laicos estuvieron ocupados en los talleres conventuales. Pero, en todo caso, ya en la época carolingia funcionaron numerosos *scriptoria*. Esto es cosa que podemos deducir no sólo del número relativamente grande de manuscritos conservados, sino también de su muy diversa calidad artística. Por lo demás, es sorprendente, por ejemplo, que el término medio de las tallas de marfil sea muy superior al de las conocidas miniaturas. Una técnica más difícil determina un nivel más alto de la producción, y es evidente que las materias más preciosas no se confían a los aficionados que hallan ocupación en los *scriptoria* [61]. Pero los productos de todos estos talleres, sean pinturas, tallas o trabajos en metal, tienen un rasgo común: su tamaño es siempre relativamente pequeño. Esta característica parece a primera vista incompatible con la tendencia del arte cortesano a la ostentación, con el afán de emular la monumentalidad clásica, pues tal arte se esfuerza por ser grande tanto externa como internamente. La preferencia del arte carolingio por el formato pequeño se solía poner en relación con el carácter no consolidado e inestable de la vida de entonces, con sus numerosos rasgos nómadas, y se argumentaba que los pueblos nóma-

60 LOUIS RÉAU-GUSTAVE COHEN: *L'art du moyen âge et la civ. franç.*, 1935, pp. 264-65; R. HINKS: *op. cit.*, p. 109.
61 GEORG DEHIO: *op. cit.*, p. 63.

das no poseen un arte monumental, sino que crean objetos de aderezo y adorno lo más pequeños posible y fáciles de transportar [62]. El carácter "nómada" de la cultura carolingia se limita ciertamente a la significación secundaria de las ciudades y al continuo traslado de la capital regia; pero esto, si bien no basta para explicar del todo la preferencia por el formato pequeño en el arte, sí permite acercarnos un poco a su comprensión.

62 R. HINKS: *op. cit.*, pp. 105 y 209.

## 5

## *POETAS Y PUBLICO DE LOS POEMAS EPICOS*

Según nos informa Eginardo, Carlomagno mandó coleccionar y escribir los "antiguos cantos bárbaros" de luchas y batallas. Eran éstos evidentemente cantos que trataban de los héroes de la época de las invasiones, de Teodorico, Ermanrico, Atila y sus guerreros, y que en parte habían sido elaborados ya anteriormente y convertidos en poemas épicos más o menos extensos. En la época de Carlomagno el poema épico no correspondía ya al gusto de las gentes distinguidas; entonces eran preferidos ya los poemas clásicos y eruditos. El mismo rey debió de sentir un interés puramente histórico por los antiguos cantos épicos, y el hecho de que los mandara escribir confirma sólo que estaban amenazados de desaparición. También, sin embargo, la colección de Carlomagno se ha perdido. La siguiente generación, la de Ludovico Pío y sus contemporáneos, nada quiso saber ya de esta poesía. La forma épica tuvo que adaptarse a los temas bíblicos y expresar el modo de ver del clero, para no desaparecer del todo de la literatura. Verosímilmente la colección mandada hacer por Carlomagno fue redactada por eclesiásticos; a juzgar por el *Beowulf*, los clérigos se habían ocupado ya desde antes de reelaborar historias de héroes. La poesía épica, sin embargo, tiene que haberse mantenido además junto a la literatura monacal de otra manera, más semejante a su forma primitiva, antes de que despertara a nueva vida en la épica cortesana y caballeresca. Tiene que haberse dirigido ante todo a un público más amplio que el de la poesía libresca de los eclesiásticos, y también que el del primitivo canto épico. La poesía épica fue expulsada de la corte y de las moradas de los señores; si se mantuvo, pues, en alguna parte, y realmente se man-

tuvo, sólo puede haber sido entre las clases inferiores. Mas sólo ahora, en los siglos que corren del final de la época heroica al comienzo de la época caballeresca, se convirtió en popular. Pero tampoco en este tiempo se convirtió en lo que se llama "poesía popular" en el verdadero sentido de palabra; siguió estando, por el contrario, en manos de unos poetas profesionales que, a pesar de su carácter popular, nada tenían en común con el pueblo que hace poesía de modo espontáneo e impersonal.

La "épica popular" de la historia romántica de la literatura no tenía primitivamente relación alguna con el pueblo. Las canciones encomiásticas y heroicas, de que proviene la epopeya, fueron la más pura poesía de clase que una casta de señores ha producido nunca. No eran ni compuestas por el pueblo ni por él cantadas ni difundidas, como tampoco estaban dedicadas al pueblo u orientadas según el modo de pensar popular. Eran pura y simplemente poesía artística y arte aristocrático; trataban de los hechos y aventuras de una aristocracia guerrera, adulaban su afán de gloria, reflejaban su amor propio heroico y sus conceptos morales trágico-heroicos. Además, no sólo se dirigían a esta aristocracia, único público concebible, sino que de ella misma salían, al menos al principio, los poetas. Los antiguos germanos tenían, desde luego, antes y aun en tiempos de esta poesía nobiliaria, una poesía comunitaria: fórmulas rituales, conjuros, adivinanzas, máximas, y una pequeña lírica social, es decir, canciones de danza y de trabajo, así como cantos corales que ejecutaban en los banquetes y ceremonias fúnebres. Estas formas poéticas eran la propiedad comunal, en conjunto todavía no diferenciada, de todo el pueblo, sin que la recitación o ejecución en común constituyera un carácter imprescindible[63]. Comparada con esta poesía colectiva, la canción encomiástica y heroica parece ser invención sólo de los tiempos de las invasiones. Su carácter aristocrático se explica por los trastornos sociales ligados

63 ANDREAS HEUSLER: *Die altgerm. Dicht.*, 1929, p. 107; IDEM, en JOH HOOPS: *Reallex. d. germ. Altertumskunde*, I, 1911-1913, página 459.

con el triunfo de la invasión, los cuales iban a poner término a la relativa uniformidad de la situación cultural anterior. Así como a consecuencia de las nuevas conquistas, ampliaciones de las posesiones y fundaciones de Estados la estructura de la sociedad se conformó de manera más diferenciada, también junto a las formas comunales de poesía se desarrolló una poesía clasista, que verosímilmente procedía de los nuevos elementos de la nobleza. Pero esta poesía no sólo era propiedad particular de una clase privilegiada, que estaba cerrada al exterior y acentuaba su posición social característica, sino que era también, a diferencia de la primitiva poesía comunal, creación de poetas profesionales al servicio de la clase dominante.

Los primeros poetas que se distinguen personalmente en la época heroica y de las invasiones eran desde luego todavía guerreros y pertenecían al séquito del rey[64]; al menos en el *Beowulf* intervienen de forma activa en la poesía los príncipes y los héroes. Pero pronto estos distinguidos aficionados y poetas de ocasión son sustituidos por poetas profesionales, que en adelante constituyen uno de los elementos indispensables de una corte principesca, y en la mayoría de los casos no son ya guerreros. El *skop*, es decir, el poeta áulico de los germanos occidentales y meridionales, se nos presenta desde luego como un profesional especializado. En cambio, el *skald* áulico de los germanos septentrionales siguió siendo, a la vez que poeta de profesión, guerrero; y como hombre de confianza y consejero de los príncipes conserva rasgos característicos de los sabios y doctos cantores de la prehistoria. Tanto más notable resulta por ello que el concepto de la creación personal se desarrollase más en el *skald* que entre los cantores áulicos de los otros germanos, los cuales ejecutan canciones ya propias, ya ajenas, sin señalar la diferencia y sin que el público preguntara quién era el autor de las canciones. La alabanza de los oyentes va di-

64 HERMANN SCHNEIDER: *Germanische Heldensage*, I, 1928, páginas 11, 32.

rigida siempre a la ejecución. Entre los noruegos, por el contrario, el poeta y el ejecutante se distinguen claramente, se conoce y aun exagera el orgullo del autor, y se concede gran valor a la originalidad de la invención. Con las obras se conservan allí también los nombres de los autores, fenómeno éste que en otras partes sólo se observa tras la aparición del clérigo que escribe. En el Norte esto está quizá en relación con el prestigio de que el poeta disfruta en cuanto guerrero.

Probablemente ya entre los ostrogodos había poetas profesionales. Casiodoro dice que en el año 507 Teodorico envió al rey de los francos, Clodoveo, un cantor y un arpista. Por la descripción de Prisco sabemos que tales cantores actuaban en la corte de Atila. Pero no está suficientemente claro en la información que poseemos si ya estos cantores ocupaban una verdadera posición oficial como poetas. Tampoco sobre la estimación que se concedía a la profesión de poeta entre los germanos de aquella época heroica sabemos nada seguro. Por una parte, se supone que los poetas y cantores pertenecían a la corte y mantenían una relación cordial con el príncipe; pero, por otra, se recuerda que, por ejemplo, en el *Beowulf*, los poetas no son citados por su nombre ni siquiera una vez, por lo que no debe de haber sido demasiado grande su prestigio. Lo que sabemos seguro es que en Inglaterra el poeta áulico tenía desde el siglo VIII una situación oficial[65], y esta institución debe de haberse establecido firmemente, más pronto o más tarde, entre todos los germanos. Sin embargo, no debió de durar mucho, pues pronto tenemos noticias de cantores errantes que van de corte en corte y de la casa de un señor a la de otro para entretener a la sociedad aristocrática. Este cambio no produce, sin embargo, consecuencias tan profundas como se podía creer; los poemas conservan su carácter cortesano, si bien los príncipes y héroes a los que van dirigidos son diferentes en cada ocasión. En todo caso el elemento profesional se acentúa más visiblemente en los cantores errantes que en

65 H. M. CHADWICK: *The Heroic Age*, 1912, p. 93.

los fijos y áulicos, cuya relación con la sociedad cortesana sigue siendo ambigua. Pero no debemos confundir al cantor cortesano errante con el juglar común, igualmente errante, pero desamparado, que encontramos más tarde. La distancia entre ambos tipos sólo se acorta cuando el cantor profano pierde el favor de la corte y tiene que encontrar su público por las esquinas de las calles, en las posadas y en las ferias.

Según el relato de Prisco, en las cenas de la corte de Atila a las canciones encomiásticas y guerreras seguían las representaciones cómicas de los payasos, a los que hemos de considerar, por una parte, como los herederos de los antiguos mimos, y, por otra, como los antepasados de los juglares medievales. Quizá al comienzo el género serio y el género cómico no estaban tan marcadamente separados como más tarde, cuando el cantor, en cuanto funcionario de la corte, se sentía cada vez más alejado de los mimos, para volverse a acercar de nuevo a ellos al transformarse en cantor errante. Una de las razones principales de la crisis que hizo desaparecer a los cantores de corte en los siglos VIII y IX fue, además de la actitud hostil del clero [66] y de la decadencia de las pequeñas cortes [67], la competencia de los mimos [68]. El noble poeta cortesano de las canciones heroicas desaparece al desaparecer los heroicos sentimientos de su público; pero la poesía heroica sobrevive a la época heroica y tiene más larga vida que la sociedad a que debe su origen. Al extinguirse la cultura nobiliaria guerrera, se transforma de poesía exclusivamente de clase en arte de todos. El hecho de que fuera posible sin más este desplazamiento de arriba abajo y que el mismo género de poesía pudiera ser comprendido y gozado por las clases altas y bajas casi al mismo tiempo, sólo se puede explicar porque la distancia cultural entre señores y pueblo no era entonces, ni tampoco durante mucho tiempo, tan grande como fue

66 KOBERSTEIN-BARTSCH: *Gesch. d. deutschen National-Lit.*, I, 1872, 5.ª ed., pp. 17, 41-42.

67 RUDOLF KOEGEL: *Gesch. der deutschen Lit.*, I, 1, 1894, p. 146.

68 A. HEUSLER, en *Reallexikon de Hoops*, I, p. 462.

después. Los señores vivían, es verdad, desde el principio en una esfera distinta que el pueblo, pero su diferencia frente a las clases inferiores no había ocupado aún el primer plano de su conciencia [69].

La teoría romántica, que interpreta la poesía heroica como arte popular, fue en lo esencial sólo un intento de explicar el elemento histórico de la épica heroica. El Romanticismo no se había dado cuenta todavía de la función de propaganda que desempeña el arte. La idea de que la nobleza guerrera de la gran época heroica pudiera tener un interés práctico en la poesía no fue sospechada por los románticos. En su "idealismo", éstos nunca hubieran admitido que, con su poesía, aquellos héroes sólo aspirasen a levantarse a sí mismos un monumento o realzar el prestigio de su clan, esto es, que pudieran tener un interés distinto del espiritual en la transmisión poética de los grandes acontecimientos. Y como, por otra parte, no podían sospechar que los poetas de las canciones de las crónicas —idea que sólo a nuestra época se le ha ocurrido—, no les quedaba otro camino que explicar el origen de los temas históricos de la épica por una tradición que tuviera su origen inmediatamente en los acontecimientos y pasara de boca en boca, de generación en generación, hasta que por fin se desarrollaba en la fábula completa de los poemas épicos. La perduración de las historias heroicas en los labios del pueblo era a la vez la más sencilla explicación de la existencia subterránea que la épica hubo de arrastrar entre sus dos apariciones manifiestas, a saber, la de la época de las invasiones y la de la época de la caballería. Por lo demás, el Romanticismo pensaba que también estos fenómenos —los poemas ya terminados— eran sólo etapas de una evolución completamente continua y homogénea. Lo que preocupaba a los románticos en orden a comprender todo este proceso no eran los momentos históricos aislados, sino el crecimiento ininterrumpido, la tradición viva de la leyenda.

69 W. P. KER: *Epic and Romance*, 2.ª ed., 1908, p. 7.

Jacobo Grimm fue tan lejos en su misticismo folklorista que llegó a considerar inimaginable que una epopeya popular hubiera sido nunca "compuesta"; pensaba que se componía a sí misma, y se imaginaba su formación como la germinación y el desarrollo de una planta. El Romanticismo entero estuvo de acuerdo en que la épica heroica no tenía nada que ver con el poeta individual y consciente, que ejerce su arte como una habilidad adquirida, sino que era la obra del pueblo ingenuo, que crea de manera inconsciente y espontánea. Los románticos explicaban la poesía popular, por una parte, como improvisación colectiva, y, por otra, como un proceso lento, continuo, orgánico, con el que era completamente inconciliable la idea de la existencia de saltos bruscos, deliberados, atribuibles a un individuo particular. Según los románticos, la epopeya popular "crece" a medida que la leyenda heroica va siendo transmitida de una generación a otra, y cesa de crecer cuando ingresa en la literatura. El término "leyenda heroica" designa aquí la forma en que la epopeya está todavía por completo en posesión del pueblo y a la que debe el poeta épico la mejor parte de su obra. Pero incluso en los casos en que se puede admitir la existencia de una tradición oral de los acontecimientos históricos, el problema no consiste en saber en qué medida utiliza el poeta el material tradicional, sino qué puede ser designado todavía como "leyenda" en este material. La idea de una tradición que fuera capaz de producir una narración épica larga y unitaria sin la cooperación de un poeta consciente y deliberadamente creador, y que pusiera a cualquiera en condiciones de narrar tal fábula, propiedad comunal del pueblo, de una manera completa y coherente, es completamente absurda. Una narración fijada y terminada, completa y unitaria, aunque sea todavía en forma tosca, no es ya una leyenda, sino un poema, y aquél que la cuenta por primera vez es el poeta [70]. Como ha demostrado Andreas Heusler, es un grave error creer que los relatos heroicos comienzan

70 H. SCHNEIDER: *op. cit.*, p. 10.

por ir anónimamente de boca en boca, como leyenda informe, y son después recogidos por un poeta profesional y transformados en poema. Una leyenda heroica surge desde el primer momento como una canción, como un poema, y como tal es repetida y reelaborada ulteriormente. El poema épico es sólo una forma tardía, que en ciertas circunstancias elimina la primitiva redacción más breve, pero no es fundamentalmente distinta de aquélla [71]. La leyenda realmente ingenua e iliteraria no consiste más que en motivos aislados, inconexos, episodios históricos sueltos flojamente trabados, leyendas locales breves y sin desarrollar. Tales son los elementos que pueden ser suministrados por el pueblo, el poeta popular impersonal, pero que nada contienen de lo que hace que una canción heroica sea una canción heroica y un poema épico un poema épico.

Joseph Bédier niega, con respecto a la épica francesa, no sólo la existencia de tal leyenda inmediatamente ligada a los acontecimientos históricos, sino incluso la existencia de canciones heroicas y toda razón para suponer que la redacción de las epopeyas fue anterior al siglo X. También para él como, desde el Romanticismo, para todos los investigadores de leyendas, el problema consiste en el origen de los elementos históricos de la epopeya. Si, como él subraya, nunca ha existido algo así como una leyenda que va desarrollándose espontáneamente, ¿cuál es el puente que une, a través de los siglos, los acontecimientos de la época de Carlomagno y la épica a él referente? ¿Cómo llegaron los motivos históricos a las *chansons de geste*? ¿Cómo llegaron a ser conocidas las personas y los acontecimientos del siglo VIII a los poetas de los *siglos* X y XI? Estas preguntas, piensa Bédier, todavía no han sido satisfactoriamente contestadas, pues la hipótesis de que las leyendas comenzaron a formarse ya entre los contemporáneos de los héroes es una respuesta para salir del paso, que resuelve mediante una construcción completamente caprichosa el problema de cómo los poetas tuvie-

71 A. HEUSLER: *Die altgerm. Dicht.*, p. 153.

ron la idea de elegir para héroes de sus obras a personas *históricas que ya entonces hacía varios siglos habían* muerto [72].

La tradición oral había sido puesta en duda ya por Gaston Paris; pero él no pudo salvar la distancia temporal que media entre los acontecimientos históricos y los poemas épicos más que con las canciones heroicas de la teoría de Wolf y Lachmann [73]. Bédier niega, como ya antes de él Pío Rajna [74], que hayan existido nunca tales canciones heroicas, por lo menos en lengua francesa, y piensa que los elementos históricos de la epopeya heroica *han de atribuirse a la erudita aportación de los clérigos.* Bédier intenta demostrar que las *chansons de geste* surgieron a lo largo de las vías de peregrinación, y que los juglares que las recitaban ante las multitudes reunidas junto a las iglesias de los monasterios eran, en cierta medida, los portavoces de los monjes. Pues éstos, dice, para hacer la propaganda de sus iglesias y monasterios ponían, sin duda, interés en divulgar las historias de los santos y de los héroes que allí estaban enterrados o cuyas reliquias se guardaban allí, y para este fin se servían, entre otras cosas, del arte de los juglares. Las crónicas de los monasterios contenían indicaciones sobre estas figuras históricas y fueron, según Bédier, la única fuente de la que pudieron proceder los fundamentos históricos de las epopeyas. Así, por ejemplo, la *Canción de Rolando,* en la que los monjes hacen de Carlomagno el primer peregrino de Compostela, debe de haber tenido su origen como una leyenda local en los monasterios del camino de Roncesvalles y debe de haber sacado su materia de los anales de estos monasterios [75].

Se ha objetado contra la teoría de Bédier que, en la *Canción de Rolando,* entre tantos santos y tantas ciudades españolas que se citan no se nombra ni al apóstol Santiago ni el famoso lugar de su sepultura, centro de

[72] JOSEPH BÉDIER: *Les Légendes épiques,* I, 1914, p. 152.
[73] "Romania", XIII, p. 602.
[74] PÍO RAJNA: *Le origini dell'epopea francese,* 1884. pp. 469-85.
[75] J. BÉDIER: *op. cit.,* III, 1921, pp. 382, 390.

peregrinaciones. ¿Dónde está la propaganda de la peregrinación, se ha preguntado, si el poeta no cita, justamente, el término del viaje? La objeción no es del todo contundente, pues posiblemente lo que nosotros poseemos es sólo una redacción del poema, pronto convertido en cosa universalmente estimada y en la que ya no existía ningún interés particular en citar el centro de peregrinación que era Compostela. Mas sea de ello lo que quiera, la huella de la mano clerical es tan evidente en los poemas épicos franceses como inconfundible es el tono del juglar. Vemos reunidas en la misma obra todas las fuerzas que en los territorios de lengua alemana y anglosajona motivaron la caída del canto heroico desde las alturas de un arte cortesano hasta el nivel de lo popular. Estas fuerzas son el monacato y la juglaría, el poeta y el público de las más bajas capas de la sociedad, el interés eclesiástico y el gusto por lo conmovedor y picante, que cada vez resaltan más en primer término. Bédier sabe muy bien que las peregrinaciones no explican todo ni mucho menos, e insiste en que, para comprender las canciones de gesta, son tan necesarias las cruzadas en Oriente y Occidente, los ideales y sentimientos de la sociedad feudal y de la caballería como el mundo intelectual de los monjes y el mundo sentimental de los peregrinos. Las canciones épicas son incomprensibles sin los peregrinos y sin los monjes, pero también son incomprensibles sin el caballero, el burgués, el campesino y, sobre todo, el juglar[76].

¿Quién era y qué era propiamente este juglar? ¿De dónde viene? ¿En qué se diferencia de sus antecesores? Se ha dicho que es el cruce del cantor cortesano de la Alta Edad Media y del mimo de la Antigüedad[77]. Desde la Antigüedad, el mimo nunca ha cesado de florecer. Cuando las últimas huellas de la cultura antigua ya estaban borradas, todavía los herederos de los antiguos mimos seguían circulando por el territorio del Imperio y entre-

[76] *Ibid.*, IV, 1921, p. 432.
[77] WILHELM HERTZ: *Spielmannsbuch*, 1886, p. IV.

tenían a las masas con su arte sin pretensiones, sin selección, sin literatura [78]. En la Alta Edad Media los países germánicos están inundados de mimos. Pero hasta el siglo IX los poetas y cantores de las cortes se mantienen completamente separados de ellos. Sólo cuando, a consecuencia del renacimiento carolingio y de la influencia clerical de la generación siguiente, los poetas y cantores cortesanos pierden sus oyentes aristocráticos y encuentran en las clases inferiores la competencia de los mimos, tuvieron, en cierta medida, que convertirse en mimos ellos mismos para poder mantenerse en la rivalidad [79]. Y así, ambos —cantor y comediante— se mueven en los mismos círculos, se mezclan e influyen mutuamente, hasta que pronto ya no se pudieron distinguir. Entonces no hay ya un mimo ni un *skop*; sólo hay el juglar. Lo que en éste sorprende es, sobre todo, su riqueza de aspectos. El poeta aristocrático y especializado en canciones heroicas es sustituido ahora por el vulgar juglar, que ya no es sólo poeta y cantor, sino también músico y bailarín, dramaturgo y cómico, payaso y acróbata, prestidigitador y domador de osos; en una palabra, el bufón público y el *maître de plaisir* de la época. Ha terminado la especialización, la distinción, la grave dignidad. El poeta cortesano se ha convertido en payaso público, y su degradación social ha influido sobre él de una manera tan revolucionaria y violenta, que ya nunca se recuperará del golpe. Pertenece, de ahora en adelante, a la gente desarraigada: vagabundos y rameras, clérigos fugitivos y estudiantes perdularios, charlatanes y mendigos. Al juglar se le ha llamado "el periodista de la época" [80], pero la verdad es que cultiva propiamente todos los géneros: la canción de danza como la de burlas, el cuento como el mimo, la leyenda de santos como la epopeya. Esta adquiere rasgos completamente nuevos en tal vecindad.

78 HERMAN REICH: *Der Mimus*, 1903, passim.

79 EDMOND FARAL: *Les Jongleurs en France au moyen âge*, 1910, p. 5.

80 WILHELM SCHERER: *Gesch. d. deutschen Lit.*, 1902, 9.ª ed., página 60.

En ciertos pasajes adquiere un carácter patético y efectista, al que era completamente ajeno el antiguo canto épico. Ya no es el tono bronco, de sublime patetismo, trágico-heroico, de la *Canción de Hildebrando* lo que persigue el juglar; pretende más bien entretener con la epopeya, y busca la expresión violenta, el efecto final, la agudeza [81]. Comparada con los monumentos de la poesía heroica anterior, la *Canción de Rolando* revela en cada momento este gusto juglaresco más popular y tendente a lo picante.

Pío Rajna cuenta una vez que él pudo llegar casi hasta el fin de su investigación sobre la épica francesa sin haber tenido ocasión de escribir ni una sola vez la expresión "canto heroico". Karl Lachmann, por el contrario, hubiera podido replicar que sin tal concepto no hubiera podido formular ni una sola tesis fundamental sobre la épica. El Romanticismo disolvió la épica en leyenda y canción, porque sus teóricos creían que en la épica de los poetas profesionales los poderes irracionales de la historia no destacaban con suficiente inmediatez. Nuestra época, por el contrario, atiende con preferencia tanto en la épica como en el arte en general, al saber consciente y aprendido, porque tiene más comprensión para el elemento racional que para el sentimental e impulsivo. Los poemas tienen su propia leyenda, su propia historia heroica. Las obras de la poesía viven no sólo en la forma que los profetas les dan, sino también en la que les atribuye la posteridad. Toda época cultural tiene su Homero propio, sus *Nibelungos* propios y su *Canción de Rolando* propia. Cada época se compone para sí estas obras al explicárselas conforme a su propio sentido. Pero las explicaciones se pueden entender mejor como un progresivo circunvalar la obra que como una aproximación en línea recta a ella. La última interpretación no es absolutamente "la mejor". Todo intento de explicación en serio, realizado desde el espíritu de un presente vivo, profundiza y amplía el sentido de las obras. Toda teoría

81 *Ibid.*, p. 61.

que nos muestra la epopeya heroica desde un punto de vista nuevo e históricamente real es una teoría útil. No se trata tanto de la verdad histórica, de "lo que ocurrió propiamente", cuanto de ganar un acceso nuevo e inmediato al tema. La interpretación romántica de la leyenda y de la poesía heroicas ha puesto en claro que los poetas épicos, aunque eran artistas muy primitivos, todavía no podían disponer de su materia con total libertad y se sentían mucho más fuertemente ligados por una forma ya de antes inventada y transmitida que los poetas de tiempos posteriores. Por su parte, la teoría de las canciones reelaboró la composición abierta y acumulativa de los poemas épicos y abrió el camino para comprender de su carácter sociológico, al indicar que su origen se encontraba en los cantos heroico-aristocráticos de alabanza y de guerra. La doctrina de la contribución de clérigos y juglares iluminó, finalmente, por un lado, los rasgos populares y no románticos, y, por otro, los rasgos eclesiásticos y eruditos del género. Sólo después de todos estos intentos de interpretación se ha podido alcanzar una perspectiva que estima a la epopeya heroica como lo que se llama "poesía hereditaria" [82] y la coloca entre la poesía de arte, que se mueve libremente, y la poesía popular, que está vinculada a la tradición.

82 H. SCHNEIDER: *op. cit.*, p. 36

6

## *LA ORGANIZACION DEL TRABAJO ARTISTICO EN LOS MONASTERIOS*

Después de la época de Carlomagno la corte no es ya el centro cultural del Imperio. La ciencia, el arte y la literatura proceden ahora de los monasterios; en sus bibliotecas, escritorios y talleres se realiza ahora la parte más importante del trabajo intelectual. A la laboriosidad y riqueza de los monasterios debe el arte del Occidente cristiano su primer florecimiento. La multiplicación de los centros culturales, debida al desarrollo de los monasterios, provoca, ante todo, una mayor diferenciación de las tendencias artísticas. Pero no se debe pensar que estos monasterios estuviesen completamente aislados unos de otros; su común dependencia de Roma, el influjo general de los monjes irlandeses y anglosajones y, más tarde, las Congregaciones reformadas hacen que los monasterios mantengan entre sí una relación, aunque ésta no sea muy íntima [83]. Ya Bédier aludió a sus puntos de contacto con el mundo laico, a su función en relación con las peregrinaciones y a su papel como centro de reunión de peregrinos, comerciantes y juglares. Mas a pesar de mantener estas relaciones con el exterior, los monasterios siguen siendo unidades esencialmente autárquicas, concentradas en sí mismas, que se aferran a sus tradiciones más duradera y tercamente que antes la corte, la cual cambiaba según las modas, o que después la sociedad burguesa.

La regla de San Benito prescribía tanto el trabajo manual como el intelectual, e incluso hacía mayor hincapié

[83] CH. H. HASKINS: *The Renaissance of the 12th Century*, 1927, p. 33.

en las ocupaciones manuales. El monasterio, lo mismo que las cortes señoriales, se esforzaba por desarrollar una economía lo más autárquica posible y producir en sus propios terrenos todo lo necesario. La actividad de los monjes se extendía tanto al cultivo del campo y de la huerta como a los oficios artesanos. Ya desde el principio, sin embargo, los trabajos corporales más duros fueron realizados en gran parte por los campesinos libres y siervos de los monasterios y, más tarde, además de por los campesinos, por hermanos legos. Pero los oficios artesanos, especialmente en los primeros tiempos, posiblemente fueron ejercidos principalmente por los monjes; y fue precisamente por la organización del artesanado por lo que el monacato ejerció la más profunda influencia en la evolución artística y cultural de la Edad Media. El gran mérito del movimiento monástico consistió en hacer que la producción del arte se realizara dentro del marco de talleres ordenados, con división del trabajo, y dirigidos más o menos racionalmente, y que para este trabajo fueran ganados también miembros de las clases superiores. Como es sabido, en los monasterios de la Alta Edad Media eran mayoría los aristócratas, y ciertos monasterios estaban casi exclusivamente reservados a ellos [84]. Y así, gentes que nunca habían tomado en su mano un sucio pincel, un cincel o una paleta de albañil, entraban en relación directa con las artes plásticas. Es verdad que el desprecio por el trabajo manual sigue estando muy difundido en la Edad Media, y el concepto de señorío seguirá vinculado todavía a una existencia desocupada. Pero ahora, a diferencia de lo que ocurría en la Antigüedad, junto a la existencia señorial, que va unida al ocio limitado, se juzga como valor positivo también la vida de trabajo, y esta nueva relación con el trabajo está, entre otras cosas, relacionada con la popularidad de la vida monacal. El espíritu de las reglas monásticas influye todavía en la moral de trabajo burguesa de la Baja Edad

[84] ALOIS SCHULTE: *Der Adel und die deutsche Kirche im Mittelalter,* 1910.

Media, tal como se expresa, por ejemplo, en las ordenanzas de los gremios. Pero, de todas maneras, no hay que olvidar que en los monasterios el trabajo es considerado aún en parte como penitencia y castigo [85] y que el propio Santo Tomás habla todavía de los "viles artífices (*Comm. in Polit.*, III, 1, 4). Por el momento no se dice nada de un ennoblecimiento de la vida por el trabajo.

Los monjes fueron los primeros que enseñaron al Occidente a trabajar metódicamente. Hasta la reorganización de la economía urbana, los talleres, que, como herederos de la antigua industria romana, eran todavía bastante numerosos en las ciudades [86], trabajaban dentro de unos límites muy modestos y aportaron poco al desarrollo de las técnicas industriales. También había, ciertamente, en los palacios reales y en las más importantes cortes feudales artesanos especializados, que tenían que trabajar de manera obligatoria y sin cobrar, pero pertenecían a la casa del rey o a la servidumbre. Su trabajo permanecía fiel a las tradiciones del trabajo doméstico, no guiándose por consideraciones prácticas. La independización del artesano del servicio doméstico no se realiza hasta que no aparecen los monasterios. En ellos es donde por primera vez se aprende a ahorrar tiempo, a dividir y a aprovechar racionalmente el día, a medir el paso de las horas y a anunciarlo por el toque de campana [87]. El principio de la división del trabajo se convierte en fundamento de la producción y se practica no sólo dentro de cada monasterio, sino en cierta medida también en la mutua relación de los diversos monasterios.

Fuera de los monasterios, la actividad artística sólo se ejercitaba en los dominios del rey y en las grandes cortes señoriales, pero, aun aquí, sólo en las formas más sencillas. Precisamente en las artes industriales fue donde

[85] ERNST TROELTSCH: *Die Soziallehren der christl. Kirchen und Gruppen*, 1912, p. 118; C. GRUPP: *op. cit.*, I, p. 109.

[86] A. DOPSCH: *Die wirtschaftl. u. soz. Grundl.*, II, p. 427.

[87] LEWIS MUMFORD: *Technics and Civilization*, 1934, p. 13; Cf. WERNER SOMBART: *Der mod. Kapit.*, II, 1, 1924, 6.ª ed., p. 127; HEINR. SIEVEKING: *Wirtschaftsgeschich.*, II, 1921, p. 98.

más se distinguieron los monasterios. La copia y el miniado de manuscritos fueron uno de sus más antiguos títulos de gloria [88]. La creación de bibliotecas y *scriptoria* que Casiodoro había introducido en Vivarium, fue imitada por la mayoría de los monasterios benedictinos. Los copistas y miniaturistas de Tours, Fleury, Corbie, Tréveris, Colonia, Ratisbona, Reichenau, San Albano, Winchester eran famosos ya en la Alta Edad Media. Los *scriptoria* eran, en los monasterios de los benedictinos, grandes habitaciones destinadas al trabajo en común; en otras Ordenes, como, por ejemplo, los cistercienses y cartujos, eran celdas menores. La producción de tipo industrial y el trabajo individual podían así subsistir juntos. La labor de los copistas e iluminadores estaba, además, según parece, especializada según las diversas tareas. Además de los pintores *(miniatores)* había los maestros hábiles en la caligrafía *(antiquarii)*, los ayudantes *(scriptores)* y los pintores de iniciales *(rubricatores)*. Al lado de los monjes había empleados en los *scriptoria* copistas a sueldo, esto es, laicos, que trabajaban en parte en su propia casa y en parte en los mismos monasterios. Además de la ilustración de libros, arte monacal por excelencia, los monjes se ocupaban de arquitectura, escultura y pintura, trabajaban como orfebres y esmaltadores, tejían sedas y tapicerías, organizaban fundiciones de campanas y talleres de encuadernación de libros y construían fábricas de vidrio y de cerámica. Algunos monasterios llegaron a con vertirse en verdaderos centros industriales; y si al principio Corbie tenía sólo cuatro talleres con veintiocho obreros, en Saint Riquier encontramos, ya en el siglo IX, un verdadero trazado de calles con los talleres agrupados por oficios: armeros, silleros, encuadernadores, zapateros, etc. [89].

[88] Cf. para lo que sigue J. W. THOMPSON: *The Medieval Library*, 1939, pp. 594-99, 612.

[89] P. BOISSONADE: *Le Travail dans l'Europe chrét. au moyen âge*, 1921, p. 129.

No sólo en la agricultura, que exigía demasiado de las fuerzas físicas del trabajador y en la que, al ir aumentando su riqueza, ellos actuaban cada vez más como propietarios y administradores que como operarios, sino también en los restantes ramos de la producción los monjes hacían sólo una parte del trabajo manual y se dedicaban preferentemente a la organización. Incluso en la copia de manuscritos intervinieron en una medida mucho menor, como ya hemos indicado, de lo que suele suponer. A juzgar por el aumento de las bibliotecas, en general no se empleaba más que la quincuagésima parte del tiempo de trabajo de todos los monjes de un monasterio en la transcripción de manuscritos [90]. En los oficios que exigen un esfuerzo corporal, sobre todo en la construcción, el número de hermanos legos y trabajadores extraños empleados debió de ser mayor, y más reducido, en cambio, en las artes menores industriales. Pero al crecer la demanda por parte de iglesias y cortes de tales productos de arte industrial, hay que suponer que también los monasterios estaban dispuestos a contratar trabajadores y artistas hábiles en este terreno. Fuera de los monjes y de los operarios libres o siervos ocupados en las cortes feudales, había desde el comienzo operarios y artistas que constituían un mercado de trabajo libre, aunque fuera aún limitado. Era gente errante, que hallaba ocupación ya en los monasterios, ya en las sedes episcopales y en las cortes señoriales. Su utilización regular por los monjes está comprobada. Por ejemplo, está atestiguado que la abadía de Saint Gall y el convento de San Emerano de Ratisbona llamaron a muchos de estos artífices errantes para que construyesen relicarios. En las grandes obras de construcción de iglesias era conveniente llamar a arquitectos, lo mismo que canteros, carpinteros y metalistas, de cerca y de lejos, especialmente de Bizancio y de Italia [91].

El empleo de elementos ajenos debe en todo caso ha-

[90] C. G. COULTON: *Medieval Panorama*, 1938, p. 267.
[91] JOS. KULISCHER: *Allg. Wirtschaftsgesch.*, I, 1928, p. 75.

ber tropezado algunas veces con dificultades, si tiene fundamento verdadero la noticia sobre los "procedimientos secretos" celosamente guardados en los monasterios. Hubiese o no tales misterios, los talleres monacales no eran sólo centros de producción de mercancías, sino muchas veces también sede de experimentos tecnológicos. A fines del siglo XI el monje benedictino Teófilo podía describir en sus notas *(Schedula diversarum artium)* toda una serie de inventos hechos en los monasterios, como la producción de vidrio, las pinturas al fuego en las vidrieras, la mezcla de colores al óleo, etc.[92]. Por lo demás, también los artistas y artesanos errantes procedían en gran parte de los talleres monacales, que al mismo tiempo eran las "escuelas de arte" de la época y se dedicaban muy especialmente a la preparación de las nuevas promociones[93]. En muchos monasterios, como, por ejemplo, en Fulda y en Hildesheim, se montaron verdaderos talleres de arte industrial, que servían principalmente a intereses didácticos y aseguraban nuevas promociones de artistas, tanto para los monasterios y las catedrales como para las cortes y soberanos seculares[94]. Especial altura en la educación artística alcanzó el monasterio de Solignac, cuyo fundador, San Eligio, era el más famoso orfebre del siglo VII. Otro príncipe eclesiástico que, según se cuenta, prestó grandes servicios al arte, incluso como educador, fue el obispo Bernardo, el magnífico protector de la arquitectura y la fundición de bronce, creador de las puertas de bronce de la catedral de Hildesheim. De otros artistas eclesiásticos de posición menos elevada conocemos muchas veces tan sólo sus nombres, pero nada sabemos de su personal influencia en el arte de la Edad Media. En el caso del monje Tuotilo, el dato histórico ha ido evolucionando hasta convertirse en una leyenda de artista. Pero, como se ha observado, esta leyenda es simplemente

92 *Ibid.*, pp. 70-71.
93 VIOLLET-LE-DUC: *Dictionnaire raisonné*, I, 1865, p. 128.
94 K. TH. V. INAMA-STERNEGG: *Deutsche Wirtschaftsgesch.*, I, 1909, 2.ª ed., p. 571.

una personificación de la vida artística en Saint Gall y un paralelo medieval a la leyenda griega de Dédalo [95].

Muy importante es la contribución del monacato al desarrollo de la arquitectura eclesiástica. Hasta el florecimiento de las ciudades y la aparición de las logias la arquitectura se encuentra en manos casi exclusivamente eclesiásticas, si bien los artistas y operarios que trabajaban en la construcción de iglesias sólo en parte deben ser imaginados como monjes. Los directores de las mayores y más importantes empresas de construcción eran, desde luego, clérigos; pero parece que ellos eran más bien los directores que los maestros de obra [96]. Por lo demás, la actividad constructiva de cada monasterio no era lo suficientemente continua como para que los monjes ligados a un monasterio determinado hubieran podido elegir la arquitectura como profesión. Esto podían hacerlo sólo los laicos, que no estaban ligados a ningún sitio y podían moverse libremente. Es cierto que también aquí hay que señalar excepciones. Del monje Hilduardo, por ejemplo, se sabe que fue el maestro de obras de la iglesia abacial de Saint-Père, en Chartres. Sabemos también que San Bernardo de Claraval puso a disposición de otros monasterios a un hermano de su Orden, el arquitecto Achard, y que Isemberto, arquitecto de la catedral de Saintes, construyó puentes no sólo en Saintes mismo, sino en La Rochela y en Inglaterra [97]. Pero aunque hubiera otros muchos casos semejantes, las artes menores, que exigían un esfuerzo corporal menor, correspondían mejor que el arte monumental al espíritu del taller monacal.

La sobrestimación del papel del monacato en la historia del arte procede de la época romántica, y forma parte de aquella leyenda medievalista cuya pervivencia nos es-

95 JULIUS V. SCHLOSSER: *Quellenbuch zur Kunstgesch. des abendländ. Mittelalters*, 1896, p. XIX.

96 WILHELM VÖGE: *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*, 1894, p. 289.

97 *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au moyen âge. XII-XIII^e^ siècles*, publicado por V. MORTET-P. DESCHAMPS, 1929, p. XXX.

torba hoy tantas veces para aproximarnos sin prejuicios a la realidad histórica. El origen de los grandes templos de la Edad Media sufrió la misma interpretación romántica que el de la épica heroica. También en este caso se aplicaron los principios de *aquel crecimiento orgánico y como vegetal* que se creía poder observar en la poesía popular. Se negó todo plan orgánico y toda dirección unitaria; se negó la existencia de un arquitecto al que pudieran ser atribuidas aquellas construcciones, lo mismo que se negó, con respecto a los poemas épicos, la existencia de un poeta individual. Se quiso, en otras palabras, atribuir el papel decisivo en el arte no al artista educado y consciente, sino al artesano ingenuo, que creaba de manera puramente tradicional.

Otro de los elementos de la leyenda romántica de la Edad Media es el anonimato del artista. En su equívoca posición frente al individualismo moderno, el Romanticismo ensalzó el anonimato de la creación como el signo de la verdadera grandeza, y se detuvo con particular predilección en la imagen del hermano monje desconocido, que creaba su obra únicamente para honrar a Dios, se ocultaba en la oscuridad de su celda y no permitía en modo alguno que su propia personalidad apareciese. Pero, de manera nada romántica, ocurre que los nombres de artistas de la Edad Media que conocemos son casi exclusivamente nombres de monjes, y que los nombres desaparecen precisamente en el momento en que la actividad artística pasa de las manos de los clérigos a la de los laicos. La explicación es sencilla: si el nombre de un artista había de aparecer o no en un monumento del arte eclesiástico, era cosa que la decidían los clérigos, y éstos, naturalmente, preferían a sus compañeros. De igual manera, los cronistas que solían anotar tales nombres y que eran exclusivamente monjes sólo tenían interés en citar el nombre de un artista cuando se trataba de un hermano de Orden. Si se compara con la Antigüedad clásica o con el Renacimiento, no cabe la menor duda de que en la Edad Media llama la atención la impersonalidad de la obra de arte y la modestia del artista.

Aun en los casos en que se cita el nombre de un artista y éste pone orgullo personal en su creación, tanto él como sus contemporáneos desconocen el concepto de la originalidad personal. Pero hablar de un anonimato fundamental del arte medieval es, con todo, una exageración romántica. La miniatura muestra infinitos ejemplos de obras firmadas, y ello en todas las fases de su desarrollo [98]. En relación con la arquitectura se podría, para la Edad Media, dar veinticinco mil nombres, a pesar del gran número de obras destruidas y de documentos perdidos [99]. En todo caso no hay que olvidar que muchas veces, cuando una inscripción añade a un nombre el predicado de *fecit*, se refiere, según la manera de expresarse de los medievales, al constructor o al donante, y no al artista ejecutor. Los obispos y abades y demás señores esclesiásticos a los que se les atribuyen construcciones de este modo, no eran en la mayoría de los casos sino los "presidentes de la comisión constructora", pero no los arquitectos o directores de la obra [100].

Pero cualquiera que fuese el papel desempeñado por los eclesiásticos en la construcción de sus iglesias, y aunque el trabajo artístico se dividiera siempre entre monjes y laicos, tuvo que existir, desde luego, un límite en la división de las funciones. Sobre los planos pueden haber decidido de manera corporativa los cabildos catedralicios y las comisiones abaciales; las tareas artísticas pueden haber sido realizadas en su conjunto por los miembros de una colectividad que trabajaba comunalmente; pero cada uno de los pasos en el proceso de creación sólo podía ser dado ciertamente por unos pocos artistas que trabajaban con conciencia de su finalidad. Algo tan complicado como la construcción de una iglesia medieval no pudo surgir como una canción popular, que procede en último término de un único individuo, aunque sea desconocido, pero que, a diferencia de una obra arquitec-

98 F. DE MÉLY: *Les Primitifs et leurs signatures*, 1913.

99 IDEM: *Nos vieilles cathédrales et leurs maîtres d'oeuvre*, en "Revue Archéologique", 1920. XI, p. 291; XII, p. 95.

100 MARTIN S. BRIGGS: *The Architect in History*, 1927, p. 55.

tónica, surge sin plan y va aumentando, como un cristal, por adiciones externas. No sólo es romántica e imposible de comprobar científicamente la concepción de que una obra de arte es la creación comunal de varias personas, sino que la obra de cada artista individual se compone de las aportaciones de varias facultades espirituales que en parte funcionan independientes unas de otras, y cuya unificación a menudo es tan sólo *a posteriori* y exterior. Es *ingenua* y *romántica* la *idea de que una obra de arte*, hasta en sus últimos pormenores, es la creación indiferenciable de un grupo y que no necesita de un plan unitario y consciente, aunque éste esté sujeto a modificaciones.

## 7

## *FEUDALISMO Y ESTILO ROMANICO*

El arte románico fue un arte monástico, pero al mismo tiempo también un arte aristocrático. Quizá sea en él donde se refleja de manera más evidente la solidaridad espiritual entre el clero y la nobleza. Lo mismo que ocurría en la antigua Roma con las dignidades sacerdotales, también en la Iglesia de la Edad Media los puestos más importantes estaban reservados a los miembros de la aristocracia [101]. Los abades y los obispos no estaban, sin embargo, tan íntimamente unidos a la nobleza feudal por razón de su origen noble cuanto por sus intereses económicos y políticos, pues debían sus propiedades y su poder al mismo orden social en que se basaban también los privilegios de la nobleza secular. Entre ambas aristocracias existía una alianza que, aunque no siempre era expresa, se mantenía continuamente. Las Ordenes monásticas, cuyos abades disponían de inmensas riquezas y legiones de súbditos y de cuyas filas procedían los más poderosos Papas, los más influyentes consejeros y los más peligrosos rivales de emperadores y reyes, estaban tan por encima y eran tan ajenas a las masas como los señores temporales. Hasta el movimiento reformador ascético de Cluny no aparece un cambio en su actitud señorial; pero de una inclinación hacia ideas democráticas sólo puede hablarse realmente a partir del movimiento de las Ordenes mendicantes. Los monasterios, situados en medio de sus extensas propiedades, en las faldas de las montañas que dominaban desde arriba el país, con sus muros escarpados, macizos, construidos como baluartes, eran moradas señoriales tan inabordables como los bur-

101 A. SCHULTE: *op. cit.*, p. 221.

gos y castillos de los príncipes y barones. Es, por consiguiente, bien comprensible que también el arte que se creaba en estos monasterios correspondiera a la mentalidad de la nobleza temporal.

La nobleza proveniente de la aristocracia franca de guerreros y funcionarios, nobleza que a partir del siglo IX se hace cada vez más feudal, está situada en esta época en la cumbre de la sociedad y se convierte en la poseedora efectiva del poder estatal. La antigua nobleza que estaba al servicio del rey se convierte en una nobleza hereditaria, poderosa, arrogante y rebelde, en la que el recuerdo de sus orígenes como empleados está borrado e incluso desvanecido hace largo tiempo, y cuyos privilegios parecen remontarse a tiempos inmemoriales. Con el transcurso del tiempo la relación entre los reyes y esta nobleza se invirtió por completo. Primitivamente la Corona era hereditaria y el señor podía escoger a su gusto *sus consejeros y funcionarios; ahora, por el contrario,* son hereditarios los privilegios de la nobleza, y los reyes son elegidos[102]. Los Estados románico-germánicos de la Alta Edad Media tropezaron con dificultades que ya se habían hecho perceptibles en los finales del mundo antiguo y a las que ya entonces se había intentado dar solución mediante instituciones que, como el colonato, la imposición de tributos en especie y la responsabilidad de los terratenientes para las contribuciones del Estado, estaban ya en la misma línea que el feudalismo.

La falta de medios monetarios suficientes para mantener el necesario aparato administrativo y un ejército adecuado, el peligro de las invasiones y la dificultad de defender contra ellas los extensos territorios eran cosas que existían ya en los finales de la época romana. Pero en la Edad Media se presentaron nuevas dificultades, derivadas de la falta de funcionarios preparados, del acrecido y prolongado peligro de ataques hostiles y de la necesidad de introducir, ante todo contra los árabes, la

102 HEINRICH V. EICKEN: *Gesch. u. System der mittelalterlichen Weltanschauung*, 1887, p. 224.

nueva arma de la caballería acorazada. Esta última reforma, a causa del costoso armamento y del período relativamente largo que requería la instrucción de las nuevas fuerzas, estaba ligada con cargas insoportables para el Estado. El feudalismo es la institución con la cual intentó el siglo IX resolver estas dificultades, principalmente la de la creación de un ejército a caballo y dotado de armadura pesada. El servicio militar, a falta de otros medios, fue comprado mediante la concesión de propiedades territoriales, inmunidades y privilegios señoriales, especialmente de derechos fiscales y judiciales. Estos privilegios constituyeron el fundamento del nuevo sistema. El "beneficio", esto es, la donación ocasional de propiedades pertenecientes a los dominios reales como pago por servicios prestados o la concesión del usufructo de tales propiedades como compensación por servicios regulares administrativos y militares existía ya en la época merovingia. Lo nuevo es el carácter feudal de las concesiones y el vasallaje de los favorecidos; en otras palabras, la relación contractual y la alianza de lealtad, el sistema de los mutuos servicios y obligaciones, el principio de la recíproca fidelidad y de la lealtad personal, que ahora viene a sustituir a la antigua subordinación. El "feudo", que al comienzo era sólo un usufructo concedido por tiempo limitado, se convierte en hereditario en el curso del siglo IX.

La creación de la caballería feudal, con la enfeudación hereditaria de tierras como base de la relación de servicio, constituye una de las más revolucionarias innovaciones militares en la historia del Occidente. Esta medida transforma un órgano del poder central en una fuerza casi ilimitada dentro del Estado. La monarquía absoluta medieval llega con ello a su fin. A partir de este momento el rey no tiene más poder que el que le corresponde por sus propiedades privadas, ni más autoridad de la que tendría también en el caso de que poseyera sus territorios como mero feudo. La época inmediatamente siguiente no conoce un Estado como nosotros lo concebimos. No existen en ella administración uni-

forme, ni solidaridad ciudadana, ni sumisión general, formalmente legal de los súbditos [103]. El Estado feudal es una sociedad en pirámide con un punto abstracto en la cúspide. El rey hace guerras, pero no gobierna; gobiernan los grandes terratenientes, y no como funcionarios o mercenarios, favoritos o arribistas, beneficiarios o prebendados, sino como señores territoriales independientes, que no basan sus privilegios en un poder administrativo procedente del soberano como fuente del Derecho, sino únicamente en su poder efectivo, directo y personal. Encontramos aquí una casta dominante que reclama para sí todas las prerrogativas del gobierno, todo el aparato administrativo, todos los puestos importantes en el ejército, todos los cargos superiores en la jerarquía eclesiástica, y con ello adquiere en el Estado un influjo como probablemente jamás había poseído ninguna clase social. La propia aristocracia griega, en su época de mayor florecimiento, aseguraba a sus miembros menos libertad personal que la que tenía que conceder a los señores feudales la debilitada monarquía de la Alta Edad Media. Los siglos en que dominó esta aristocracia han sido, con razón, designados como *la* época aristocrática por excelencia de la Historia de Europa [104]. En ninguna otra fase del desarrollo de Occidente dependieron las formas de la cultura tan exclusivamente de la visión del mundo, de los ideales sociales y de la orientación económica de una sola clase social relativamente reducida.

En la Alta Edad Media, cuando no existían el dinero ni el tráfico, y la propiedad territorial era la única fuente de renta y la única forma de riqueza, el sistema del feudalismo fue la mejor solución de las exigencias impuestas por la administración y la defensa del país. La ruralización de la cultura, que ya se había iniciado en los finales del mundo antiguo, se consuma ahora. La economía se vuelve completamente agraria; la vida, totalmente rústica. Las ciudades han perdido su importancia

103 E. TROELTSCH: *Soziallehren*, p. 242.
104 JÓANNES BÜHLER: *Die Kultur des Mittelalters*, 1931, p. 95.

y su atracción; la absoluta mayoría de la población está encerrada en poblados pequeños, dispersos, aislados unos de otros. La sociedad urbana, el comercio y el tráfico se han extinguido; la vida ha adoptado formas más sencillas, menos complicadas, más limitadas al aspecto regional. La unidad económica y social sobre cuya base se organiza todo ahora es la corte feudal; se ha perdido la memoria de moverse en círculos más amplios, de pensar con categorías más generales. Como faltan el dinero y los medios de tráfico, y no hay, por lo general, ni ciudades ni mercados, la gente se encuentra forzada a independizarse del mundo exterior y a renunciar tanto a la adquisición de productos ajenos como a la venta de los propios. Así se desarrolla una situación en la que ya no existe ningún estímulo para producir bienes que excedan a las propias necesidades. Como se sabe, Karl Bücher ha designado este sistema como "economía doméstica cerrada", y lo ha caracterizado como una autarquía en la que no existen en absoluto el dinero y el cambio [105]. Tal tajante formulación no corresponde, desde luego, del todo a la realidad. Se ha demostrado que es insostenible con respecto a la Edad Media la idea de una economía doméstica pura y completamente autárquica [106]; y, sin duda, es una corrección acertada la propuesta de hablar aquí mejor de una "economía sin mercados" que de una "economía natural sin cambios" [107]. Pero Bücher no ha hecho más que exagerar los rasgos de la economía doméstica medieval; estos rasgos no son propiamente una invención arbitraria suya, pues nadie negará que en la época del feudalismo existía una inclinación a la autarquía. Lo ordinario en esta época es consumir los bienes dentro de la misma economía en la que se han producido, aunque haya tantas excepciones y el tráfico de mercancías

105 KARL BÜCHER; *Die Entstehung der Volkswirtschaft*, I, 1919, páginas 92 ss.

106 GEORG V. BELOW: *Probleme der Wirtschaftsgesch.*, 1920, páginas 178-179. 194 y ss.; A. DOPSCH: *Wirtsch. und soz. Grundl.*, II, pp. 405-406.

107 H. PIRENNE: *Le mouvement écon.*, p. 13.

nunca haya cesado del todo. La distinción entre la producción para las propias necesidades de la Alta Edad Media y la producción de mercancías ulterior es, como ya fue señalado por Marx, perfectamente clara, y la categoría de "economía doméstica cerrada" aparece incluso inevitable para caracterizar la economía feudal si se la concibe como tipo ideal y no como realidad concreta.

La característica más peculiar de la economía de la Alta Edad Media y a la vez el rasgo de esta economía que influye, más profundamente en la cultura espiritual de la época, consiste, sin duda, en que en ella falta todo estímulo para la superproducción, y, en consecuencia, se mantiene sujeta a los métodos tradicionales y al ritmo acostumbrado en la producción, sin preocuparse de inventos técnicos ni de innovaciones en la organización. Es, como se ha observado [108], una pura "economía de gasto" que sólo produce lo que consume, y que, como tal, carece de todo principio de ahorro y de lucro, de todo sentido para el cálculo y la especulación, de toda idea para el uso planificado y racional de las fuerzas disponibles. Al tradicionalismo e irracionalismo de esta economía corresponden el estatismo inmóvil de las formas sociales, la rigidez de las barreras que separan entre sí las distintas clases. Los estamentos en que está organizada la sociedad no tienen sólo validez en cuanto que poseen un sentido intrínseco, sino en cuanto ordenados por Dios. Puede decirse, pues, que no hay ninguna posibilidad de ascender de una clase a otra; todo intento de traspasar las fronteras existentes entre ellas equivale a la rebelión contra un mandamiento divino. En una sociedad tan inflexible, tan inmóvil, la idea de la competencia intelectual, la ambición de desarrollar la propia personalidad y hacerla valer frente a los otros pueden surgir tan escasamente como el principio de la competencia comercial en una sociedad sin mercados, sin recompensas al mayor rendimiento y sin perspectivas de ganancia. Al estático espíritu económico y a la petrifica-

[108] WERNER SOMBART: *Der mod. Kapit.*, I, 1916, 2.ª ed., p. 31.

da estructura social corresponde también en la ciencia, el arte y la literatura de la época el dominio de un espíritu conservador, estrecho, inmóvil y apegado a los valores reconocidos. El mismo principio de inmovilidad que ata la economía y la sociedad a sus tradiciones, retrasa también el desarrollo de las formas de pensamiento científico y de experiencias artísticas y da a la historia del arte románico aquel carácter tranquilo y casi pesante que durante cerca de dos siglos impide todo cambio profundo en el estilo. Y así como en la economía faltan por completo el espíritu del racionalismo, la comprensión para los métodos exactos de producción y la aptitud para el cálculo y la especulación, y lo mismo que en la vida práctica no existe sentido alguno del número exacto, la fecha precisa y la evaluación de las cantidades en general, de igual manera a esta época le faltan en absoluto las categorías de pensamiento basadas en el concepto de mercancía, de dinero y de ganancia. A la economía precapitalista y preracionalista corresponde una concepción espiritual preindividualista, que es tanto más fácil de explicar porque el individualismo lleva consigo el principio de la competencia.

La idea del progreso es completamente desconocida en la Alta Edad Media. Tampoco tiene esta época ningún sentido para el valor de lo nuevo. Busca, más bien, conservar fielmente lo antiguo y lo tradicional; y no sólo le es ajeno el pensamiento del progreso propio de la ciencia moderna[109], sino que en la misma interpretación de las verdades conocidas y garantizadas por las autoridades busca mucho menos la originalidad de la explicación que la confirmación y comprobación de las verdades mismas. Volver a descubrir lo ya conocido, reformar lo ya formado, interpretar la verdad de nuevo, parece entonces algo carente de finalidad y de sentido. Los valores supremos están fuera de duda y se encuentran encerrados en formas eternamente válidas. Sería puro orgullo querer cambiar sin más tales formas. La posesión de estos va-

[109] J. BÜHLER: *op. cit.*, pp. 261-62.

lores, no la fecundidad del espíritu, es el objeto de la vida. Es ésta una época tranquila, segura de sí misma, robusta en su fe, que no duda de la validez de su concepción de la verdad ni de sus leyes morales, que no conoce ningún conflicto del espíritu ni ningún problema de conciencia, que no siente deseos de novedad ni se cansa de lo viejo. En todo caso no favorece tales ideas y sentimientos.

La Iglesia de la Alta Edad Media, que en todas las cuestiones espirituales tenía los plenos poderes de la clase dominante y obraba como su mandataria, sofocaba ya en germen toda duda acerca del valor incondicionado de los mandamientos y de las doctrinas que se seguían de la idea de la ordenación divinal de este mundo y garantizaban el dominio del orden establecido. La cultura, en la cual todo ámbito de la vida estaba en relación inmediata con la fe y con las verdades eternas, hacía prácticamente depender toda la vida intelectual de la sociedad, toda su ciencia y su arte, todo su pensamiento y su voluntad, de la autoridad de la Iglesia. La concepción metafísico-religiosa, en la que todo lo terrenal estaba relacionado con el más allá, todo lo humano estaba referido a lo divino, y en la que cada cosa tenía que expresar un sentido trasmundano y una intención divina, fue utilizada por la Iglesia, ante todo, para dar validez plena a la teocracia jerárquica, basada en el orden sacramental. Del primado de la fe sobre la ciencia derivaba la Iglesia su derecho a establecer de manera autoritaria e inapelable las orientaciones y límites de la cultura. Sólo con esta "cultura autoritaria y coercitiva" [110], sólo bajo la presión de sanciones tales como las que podía imponer la Iglesia, dueña de todos los instrumentos de salvación, se pudo desarrollar y mantener una visión del mundo tan homogénea y cerrada como la de la Alta Edad Media. Los estrechos límites que el feudalismo, con la ayuda de la Iglesia, ponía al pensamiento y a la voluntad de la época, explican el absolutismo del sistema metafísico, que

110 E. TROELTSCH: *op. cit.*, p. 223.

en el campo de la filosofía procedía de manera implacable contra todo lo peculiar e individual, lo mismo que el orden social existente luchaba contra toda libertad en su propio campo, y hacía valer en el cosmos espiritual los mismos principios de autoridad y jerarquía que se expresaban en las formas sociales imperantes en la época.

El programa cultural absolutista de la Iglesia no llegó a ser una realidad plena hasta después del fin del siglo X, cuando el movimiento cluniacense dio vida a un nuevo espiritualismo y a una nueva intransigencia intelectual. El clero, persiguiendo sus fines totalitarios, crea un estado de ánimo apocalíptico, de huida del mundo y anhelo de muerte, mantiene los espíritus en permanente excitación religiosa, predica el fin del mundo y el juicio final, organiza peregrinaciones y cruzadas, y excomulga a emperadores y reyes. Con este espíritu autoritario y militante consolida la Iglesia el edificio de la cultura medieval, que sólo entonces, hacia el fin del milenio, se manifiesta en su unidad y singularidad [111]. Entonces se construyen también las primeras grandes iglesias románicas, las primeras creaciones importantes del arte medieval en el sentido estricto de la palabra. El siglo XI es una época brillantísima en la arquitectura sagrada como es también una época de florecimiento de la filosofía escolástica y, en Francia, de la poesía heroica de inspiración eclesiástica. Todo este movimiento intelectual, ante todo el florecimiento de la arquitectura, sería inconcebible sin el enorme aumento de los bienes eclesiásticos que entonces tuvo lugar. La época de las reformas monásticas es, al mismo tiempo, una época de grandes donaciones y fundaciones a favor de los monasterios [112]. Pero no sólo las riquezas de las Ordenes, sino también las de los obispados aumentan, sobre todo en Alemania, donde los reyes buscan ganarse a los príncipes eclesiásticos como aliados contra los vasallos rebeldes. Gracias a estas donaciones se construyen entonces, junto

111 Cf. OSWALD SPENGLER: *Der Untergang des Abendlandes,* I, 1918, p. 262.
112 H. PIRENNE: *A History of Europe,* p. 171.

a las grandes iglesias monásticas, las primeras grandes catedrales. Como se sabe, los reyes no tienen en esta época corte fija y se albergan con su séquito ora en casa de un obispo ora en una abadía real[113]. A falta de una capital y corte, los reyes no construyen edificios directamente, sino que satisfacen su pasión arquitectónica favoreciendo las iniciativas episcopales. Por eso en Alemania las grandes iglesias episcopales de esta época son consideradas y llamadas con razón "catedrales imperiales".

Como corresponde a la influencia de sus constructores, estas iglesias románicas son edificios imponentes y poderosos, expresión de un poder ilimitado y de unos medios inagotables. Se les ha llamado "fortalezas de Dios", y realmente son grandes, firmes y macizas, como los castillos y fortalezas de la época; y son, además demasiado grandes para los fines mismos. Pero no fueron construidas para los fieles, sino para gloria de Dios, y sirven, lo mismo que las construcciones sagradas del antiguo Oriente, y en su misma medida, que desde entonces no ha vuelto a alcanzar ninguna otra arquitectura, para simbolizar la suprema autoridad. La iglesia de Santa Sofía tenía, ciertamente, dimensiones enormes, pero su grandeza estaba fundada, en cierta medida, en razones prácticas, pues era la iglesia principal de una metrópoli cosmopolita. Las iglesias románicas se encuentran, por el contrario, en el mejor de los casos, en pequeñas ciudades tranquilas, pues en el Occidente ya no existían grandes ciudades.

Sería natural poner en relación no sólo las proporciones, sino también las formas pesadas, anchas y poderosas de la arquitectura románica, con el poder político de sus constructores, y considerar esta arquitectura como la expresión de un rígido señorío clasista y de un cerrado espíritu de casta. Pero esto no explicaría nada y lo único que haría sería confundirlo todo. Si se quiere comprender el carácter voluminoso y opresor, serio y grave, del arte románico, se debe explicar por su "arcaísmo", por su vuelta a las formas simples, estilizadas y geométricas. Este

113 G. DEHIO: *op. cit.*, p. 73.

fenómeno está relacionado con circunstancias mucho más concretamente tangibles que la general tendencia autoritaria de la época. El arte del período románico es más simple y homogéneo, menos ecléctico y diferenciado que el de la época bizantina o carolingia, por una parte, porque no es ya un arte cortesano, y, por otra, porque desde la época de Carlomagno y a consecuencia, sobre todo, de la presión de los árabes sobre el Mediterráneo y de la interrupción del comercio entre Oriente y Occidente, las ciudades de Occidente sufrieron un nuevo retroceso. En otras palabras: ahora la producción artística no está sometida ni al gusto refinado y variable de la corte ni a la agitación intelectual de la ciudad: es, en muchos aspectos, más bárbara y primitiva que la producción artística de la época inmediatamente precedente, pero, por otra parte, arrastra consigo muchos menos elementos sin elaborar o sin asimilar que el arte bizantino y, sobre todo, el arte carolingio. El arte de la época romántica no habla ya en el lenguaje de una época de cultura receptiva, sino el de una renovación religiosa.

De nuevo encontramos aquí un arte religioso en el que lo espiritual y lo temporal puede decirse que no están separados y frente al cual los contemporáneos no siempre tenían conciencia de la diferencia existente entre la finalidad eclesiástica y la finalidad mundana. Desde luego, sentían el abismo que se abre entre estas dos esferas mucho menos que nosotros, aunque es verdad que no se puede hablar siquiera de que en esta época relativamente tardía se diera una completa síntesis de arte, vida y religión, cual la soñaba el Romanticismo. Pues si bien la Edad Media cristiana es mucho más profunda e ingenuamente religiosa que la Antigüedad clásica, la vinculación entre la vida religiosa y la social era aún más estrecha entre los griegos y romanos que entre los pueblos cristianos de la Edad Media. El mundo antiguo estaba por lo menos más cerca de la prehistoria, en cuanto que, para el Estado, estirpe y familia no eran sólo grupos sociales, sino que, al mismo tiempo, constituían asociaciones de culto y realidades religiosas. Los cristianos de la Edad Media, por

el contrario, separaban y distinguían ya las formas sociales naturales de las relaciones religiosas sobrenaturales [114]. La unificación *a posteriori* de ambos órdenes en la idea de la *civitas Dei* nunca fue tan íntima que los grupos políticos y los vínculos de la sangre adquiriesen un carácter religioso en la conciencia popular.

La naturaleza sacra del arte románico no provino, pues, de la circunstancia de que la vida de la época estuviera condicionada por la religión en todas sus manifestaciones, pues no lo estaba, sino de la situación que se había desarrollado después de la disolución de la sociedad cortesana, las administraciones municipales y el poder político centralizado, y en la cual la Iglesia se convirtió, puede decirse, en el único cliente de obras de arte. Hay que añadir a esto que, a consecuencia de la completa clericalización de la cultura, el arte era considerado no ya como objeto de placer estético, sino "como culto ampliado, como ofrenda, como sacrificio" [115]. En este aspecto la Edad Media está mucho más cerca del primitivismo que la Antigüedad clásica. Pero con esto no está dicho que el lenguaje artístico de la época románica fuera más comprensible para las grandes masas que el de la Antigüedad o el de la Alta Edad Media. El arte de la época carolingia dependía del gusto de los círculos cultos de la corte y, en cuanto tal, era extraño al pueblo. De igual manera, ahora el arte es propiedad espiritual de una minoría del clero que, aunque más amplia que la sociedad de literatos áulicos de Carlomagno, no abarcaba ni siquiera a todo el clero. Siendo el arte de la Edad Media un instrumento de propaganda de la Iglesia, su misión sólo podía consistir en inspirar a las masas un espíritu solemne y religioso, pero bastante indefinido. El sentido simbólico, a menudo difícil de entender, y la forma artística refinada de las representaciones religiosas no eran seguramente comprendidos ni estimados por los simples creyentes. Aunque las formas del estilo románico sean más concisas y sugerentes que las

114 E. TROELTSCH: *op. cit*, p. 215.
115 G. DEHIO: *op. cit.*, p. 73.

del primitivo arte cristiano, tampoco eran, en modo alguno, más populares ni más sencillas que éstas. La simplificación de las formas no significa ninguna concesión al gusto ni a la capacidad de comprensión de las masas, sino solamente una adaptación a la concepción artística de una aristocracia que estaba más orgullosa de su autoridad que de su cultura.

El cambio rítmico de los estilos alcanza otra vez en el arte románico —después del geometrismo de los inicios de la Antigüedad y del naturalismo de sus finales, después de la abstracción de la época cristiana primitiva y del eclecticismo de la carolingia— una fase de antinaturalismo y de formalismo. La cultura feudal, que es esencialmente antindividualista, prefiere también en el arte lo general y lo homogéneo, y se inclina a dar del mundo una representación en la que todo —las fisonomías como los paños, las grandes manos gesticulantes como los árboles pequeños con ramas como de palmera, así como las colinas de hojalata— está reducido a tipos. Lo mismo este formalismo estereotipado que la monumentalidad del arte románico se muestran del modo más sorprendente en la exaltación de la forma cúbica y en la adaptación de la plástica a la arquitectura. Las esculturas de las iglesias románicas son miembros del edificio; pilares y columnas, partes de la construcción del muro o del pórtico. El marco arquitectónico es un elemento constitutivo de las representaciones de figuras. No sólo los animales y el follaje, sino la misma figura humana cumple una función ornamental en el conjunto artístico de la iglesia; se pliega y se tuerce, se estira y reduce, según el espacio que tiene que ocupar. El papel subordinado de cada detalle está tan acentuado que los límites entre arte libre y aplicado, entre escultura y artesanía, son siempre fluctuantes [116]. También aquí es natural pensar en la correlación existente entre estos rasgos y las formas autoritarias de la política. Sería también la explicación más sencilla relacionar el espíritu autoritario de la época con la coherencia funcional de los

116 *Ibid.*, p. 144.

elementos de una construcción románica y su subordinación a la unidad arquitectónica, e igualmente atribuir éstas al principio de la unidad, principio que domina las *formas sociales contemporáneas y se manifiesta en* estructuras colectivas como la Iglesia universal y el monacato, el feudalismo y la economía doméstica cerrada. Pero tal explicación está sujeta siempre a un equívoco. Las esculturas de una iglesia románica "dependen" de la arquitectura en un sentido completamente distinto de aquél en que los labradores y vasallos dependen de los señores feudales.

El rigorismo formal y la abstracción de la realidad son, sin duda, los rasgos estilísticos más importantes, pero en modo alguno los únicos del arte románico. Lo mismo que en la filosofía de la época actúa, junto a la dirección escolástica, una dirección mística, y así como en el monacato el espíritu militante se une con la inclinación a la vida contemplativa, y en el movimiento de reforma monástica se manifiesta junto al estricto dogmatismo una religiosidad violenta, indomable y extática, también en el arte se abre paso, junto al formalismo y el abstraccionismo estereotipado, una tendencia emocional y expresionista. Esta concepción artística, más libre, sólo se hace perceptible en la segunda mitad del período románico, esto es, al mismo tiempo que se vivifica la economía y se renueva la vida ciudadana en el siglo XI [117]. Pero, por modestos que sean en sí estos comienzos, constituyen el primer signo de un cambio que abre el camino al individualismo y al liberalismo de la mentalidad moderna. Por el momento no hubo exteriormente muchas transformaciones; la tendencia fundamental del arte sigue siendo antinaturalista y hierática. Con todo, si en algún momento hay que señalar un primer paso hacia la disolución de los vínculos medievales, es ahora, en este siglo XI de sorprendente fecundidad, con sus nuevas ciudades y merca-

117 A. FLICHE: *La Civilisation occidentale aux Xᵉ et XVᵉ siècles*, en *Histoire du Moyen Age*, editada por G. GLOTZ, II, 1930, pp. 597-609.

dos, sus nuevas Ordenes y escuelas, las primeras cruzadas y los primeros Estados normandos, con los comienzos de la escultura monumental cristiana y las formas primeras de la arquitectura gótica. No puede ser casual el que esta nueva vida coincida con la época en la que la autarquía económica de la Alta Edad Media, después de una estabilidad plurisecular, comienza a ceder el paso a una economía mercantil.

En el arte el cambio se realiza muy lentamente. La escultura constituye ciertamente un arte nuevo, olvidado desde la decadencia de la Antigüedad clásica, pero su lenguaje formal permanece ligado en lo esencial a las convenciones de la primitiva pintura románica; y, por lo que hace al estilo protogótico de las iglesias normandas del siglo XI, es considerado, con razón, como una forma del románico. La disolución vertical del muro y el expresionismo de las figuras revelan, desde luego, la orientación hacia una concepción más dinámica. Las exageraciones con que se pretende alcanzar el efecto —la alteración de las proporciones naturales, el aumento desproporcionado de las partes expresivas del rostro y del cuerpo, sobre todo de los ojos y las manos, el desbordamiento de los gestos, la ostentosa profundidad de las inclinaciones, los brazos elevados en alto y las piernas cruzadas como en un paso de danza— no constituyen ya sólo aquel fenómeno que, como se ha supuesto, existe en todo arte primitivo y que consiste, sencillamente, en que "las partes del cuerpo cuyo movimiento manifiesta más claramente la voluntad y la emoción están representadas con mayor fuerza y tamaño" [118]. Más bien nos encontramos aquí con un manifiesto expresionismo dinámico [119]. La violencia con que el arte se lanza a este estilo expresivo procede del espiritualismo y del activismo del movimiento cluniacense. La dinámica del "barroco románico tardío" está relacio-

118 ANTON SPRINGER: *Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter*, "Memorias de la Real Soc. Sajona de Cienc.", VIII, 1883, página 195.

119 H. BEENKEN: *Romanische Skulptur in Deutschland*, 1924, página 17.

nada con Cluny y con el movimiento monástico reformador, lo mismo que el patetismo del siglo XVIII se relaciona con los jesuitas y la Contrarreforma. La plástica como la pintura, las esculturas de Autun y Vézelay, Moissac y Souillac, como las figuras de los evangelistas del *Evangeliario de Amiens* y del de Otón III, expresan el mismo espíritu de ascética reforma, la misma atmósfera apocalíptica de Juicio Final. Los profetas y los apóstoles, esbeltos, frágiles, devorados por la llama de su fe, que en los tímpanos de las iglesias rodean a Cristo, los elegidos y bienaventurados, los ángeles y los santos del Juicio Final y de las Ascensiones, son otros santos ascetas espiritualizados, que los creadores de este arte, los piadosos monjes de los monasterios, se proponían como modelos de perfección.

Ya las representaciones escenográficas del arte románico tardío son muchas veces producto de una fantasía desbordada y visionaria. Pero en las composiciones ornamentales, por ejemplo, en el pilar zoomorfo de la abadía de Souillac, esta fantasía se remonta a los absurdos del delirio. Hombres, animales, quimeras y monstruos se entremezclan en una única corriente de vida pululante y forman un caótico enjambre de cuerpos animales y humanos que, en muchos aspectos, recuerda las líneas enredadas de las miniaturas irlandesas y muestra que la tradición de este viejo arte no se ha apagado todavía, pero, a la vez, que desde los tiempos de su florecimiento todo ha cambiado y, sobre todo, que el rígido geometrismo de la Alta Edad Media ha sido disuelto por el dinamismo del siglo XI.

Sólo ahora aparece fijo y completamente realizado lo que nosotros entendemos por arte cristiano y medieval. Sólo ahora se completa el sentido trascendente de las pinturas y esculturas. Fenómenos como el excesivo alargamiento o los convulsivos gestos de las figuras ya no pueden ser explicados racionalmente, a diferencia de las proporciones antinaturales del arte cristiano primitivo, que se derivaban con una cierta lógica de la jerarquía espiritual de las figuras. En la antigüedad cristiana, la aparición de un mundo trascendental llevó a la deformación de la ver-

dad natural, pero el valor de las leyes naturales permaneció vivo en el fondo. Ahora, por el contrario, estas leyes son completamente abolidas y con ellas cesa también el predominio de la concepción clásica de la belleza. En el arte cristiano primitivo las desviaciones de la realidad natural se mueven siempre dentro de los límites de lo biológicamente posible y de lo formalmente correcto. Ahora tales desviaciones resultan completamente inconciliables con los criterios clásicos de realidad y belleza y, finalmente, "desaparece todo intrínseco valor plástico de las figuras"[120]. En las representaciones, la referencia a lo trascendental es ahora tan predominante que las formas aisladas no poseen ya absolutamente ningún valor inmanente; son sólo símbolo y signo. Ya no expresan el mundo trascendental sólo con medios negativos, es decir, no se refieren a la realidad sobrenatural dejando meramente hiatos en la realidad natural y negando el orden de ésta, sino que describen lo irracional y supramundano de una manera completamente positiva y directa. Si se comparan las figuras incorpóreas y extáticamente convulsionadas de este arte con las robustas y equilibradas figuras de héroes de la Antigüedad clásica, como se ha comparado el *San Pedro* de Moissac, con el *Doríforo*[121], resulta con toda claridad la peculiaridad de la concepción artística medieval. Frente al clasicismo, que se limita exclusivamente a lo corporalmente bello, a lo sensible y viviente y a lo formalmente regular, y que evita toda alusión a lo psíquico y espiritual, el estilo románico aparece como un arte que se interesa única y exclusivamente por la expresión anímica. Las leyes de este estilo no se rigen por la lógica de la experiencia sensible, sino por la visión interior. Este rasgo visionario encierra de la manera más concentrada la explicación del espectral alargamiento, de la actitud forzada, de la movilidad como de marioneta de sus figuras.

120 G. V. LUECKEN: *Burgundische Skulpturen des 11. und 12. Jahrh.*, en "Jahrb. der Kunstw.", 1923, p. 108.

121 G. KASCHNITZ-WEINBERG: *Spätrömische Porträts*, en *Die Antike*, II, 1926, p. 37.

La afición del arte románico a la ilustración crece continuamente, y al final es tan grande como su interés por la decoración. La inquietud espiritual se manifiesta en la continua ampliación del repertorio figurativo, que llega a extenderse al contenido entero de la Biblia. Los nuevos temas, esto es, los temas del Juicio Final y la Pasión, son tan significativos de la peculiaridad de la época como del estilo con que son tratados. El tema capital de la escultura *románica tardía es el Juicio Final. Este es el tema que se* elige con particular preferencia para los tímpanos de los pórticos. Producto de la psicosis milenarista del fin del mundo, es a la vez la más poderosa expresión de la autoridad de la Iglesia. En él se celebra el juicio de la Humanidad, y ésta, según que la Iglesia acuse o interceda, es condenada o absuelta. El arte no podía imaginar un medio más eficaz para intimidar a los espíritus que este cuadro de infinito pavor y de bienaventuranza eterna. La popularidad del otro gran tema del arte románico, la Pasión, significa una vuelta hacia el emocionalismo, aunque el modo de tratarlo siga moviéndose todavía casi siempre dentro de los límites del viejo estilo, no-sentimental y solemnemente ceremonioso. Los cuadros románicos de la Pasión están a mitad de camino entre la anterior repugnancia a representar la divinidad sufriente y humillada y la posterior insistencia morbosa en las heridas del Salvador. Para los antiguos cristianos, educados todavía en el espíritu de la Antigüedad clásica, la representación del Salvador que moría en la cruz de los criminales era siempre algo penoso. El arte carolingio aceptó, es verdad, la imagen oriental del Crucificado, pero se resistió a representar a Cristo martirizado y humillado; para el espíritu de los señores de aquella época, la sublimidad divina y el sufrimiento corporal eran incompatibles. También en las Pasiones románicas el Crucificado no suele estar pendiente de la cruz, sino que se mantiene en pie en ella y, por regla general, es representado con los ojos abiertos, no raramente con corona, y aun muchas veces vestido [122]. La so-

122 G. DEHIO: *op. cit.*, pp. 193-94.

ciedad aristocrática de aquella época tenía que vencer su repugnancia ante la representación del desnudo, repugnancia que tenía motivos sociales y no sólo religiosos, antes de que pudiera acostumbrarse a la contemplación de Cristo desnudo. El arte medieval evita también, más tarde, mostrar cuerpos desnudos cuando el tema no lo exige expresamente[123]. Al Cristo-Rey-Héroe, que aun en la misma cruz aparece como vencedor de todo lo terreno y perecedero, *corresponde lógicamente una imagen de la Virgen* que muestra, en lugar de la Madre de Dios representada en su amor y en su dolor, según estamos acostumbrados a verla desde la época gótica, una Reina celestial elevada sobre todo lo humano.

El placer con que el arte románico tardío puede abismarse en la ilustración de una materia épica se manifiesta de la manera más directa en la *Tapicería de Bayeux*, obra que, a pesar de estar destinada a una iglesia, manifiesta una concepción artística distinta de la del arte eclesiástico. Con un estilo admirablemente fluido, con muy variados episodios y con un amor sorprendente por el pormenor realista, narra la historia de la conquista de Inglaterra por los normandos. Se manifiesta en ella una difusa manera de narrar los acontecimientos, que anticipa la composición cíclica del arte gótico, marcadamente contrapuesto a los principios de unidad de la concepción artística románica. Tenemos evidentemente aquí no una obra del arte monacal, sino el producto de un taller más o menos independiente de la Iglesia. La tradición que adscribe los bordados a la reina Matilde se apoya, sin duda, en una leyenda, pues la obra ha sido realizada evidentemente por artistas experimentados y prácticos en el oficio; pero la leyenda alude, al menos, al origen profano del trabajo. En ningún otro monumento del arte románico podemos obtener una idea tan amplia de los medios de que pudo disponer el arte profano de la época. Ello hace lamentar doblemente la pérdida de otras obras semejantes, en cuya

123 JULIUS BAUM: *Die Mal. und Plastik des Mittelalters in Deutschl., Frankr. u. Britannien,* 1930, p. 76.

conservación se puso evidentemente menos cuidado que en las del arte eclesiástico. No sabemos qué extensión alcanzó la producción artística profana. Desde luego no debió nunca de aproximarse a la eclesiástica; pero era, por lo menos en la época románica tardía, a la que pertenece la *Tapicería de Bayeux*, más importante de lo que podría suponerse a juzgar por los pocos monumentos conservados.

El retrato, que, por decirlo así, se mueve de manera indecisa entre el arte sagrado y el profano, muestra excelentemente cuán difícil es, basándose en los restos que poseemos, hablar del arte profano de esta época. Entonces no se tenía ninguna comprensión para el retrato individualizado, que acentúa los rasgos personales del modelo. El retrato románico no es más que una parte de la representación ceremonial o del monumento. Lo hallamos o bien en las páginas dedicatorias de los manuscritos de la Biblia o en los monumentos sepulcrales de las iglesias. La pintura dedicatoria, que además de la persona que encargó u ordenó copiar el manuscrito representa también al copista y al pintor [124], abre, no obstante su solemnidad, el camino a un género muy personal, aunque por el momento tratado de forma estereotipada: el autorretrato. La íntima contraposición existente entre los dos estilos aparece todavía más marcada en los retratos escultóricos de las sepulturas. En el primitivo arte sepulcral cristiano la persona del difunto o no aparece en absoluto o se muestra en forma muy discreta. En cambio, en los sepulcros de la época románica se convierte en el tema principal de la representación [125]. La sociedad feudal, que piensa con categorías de casta, se resiste todavía a acentuar los rasgos individuales de la personalidad, pero favorece ya la idea del monumento personal.

124 J. PROCHNO: *Das Schreiber-und Dedikationsbild in der deutschen Buchmal.*, I, 1929, passim.
125 C. DEHIO: *op. cit.*, p. 183.

8

# *EL ROMANTICISMO DE LA CABALLERIA CORTESANA*

La aparición del estilo gótico da lugar al cambio más profundo de la historia del arte moderno. El ideal estilístico aún hoy vigente, con sus principios de fidelidad a lo real, de profundidad en el sentimiento, de sensibilidad y sensitividad, tiene en él su origen. Comparado con este nuevo modo de sentir y de expresarse, el arte de la Alta Edad Media no es sólo rígido y embarazado —también parece así el gótico si se lo compara con el Renacimiento—, sino que además resulta tosco y sin encanto. Sólo el gótico vuelve a crear obras artísticas cuyas figuras tienen proporciones normales, se mueven con naturalidad y son, en el sentido propio de la palabra, "bellas". Es cierto que estas figuras no nos permiten olvidar ni por un momento que nos encontramos ante un arte que ha dejado de ser actual hace mucho tiempo, pero forman, al menos en parte, el objeto de un placer directo, que ya no está sencillamente condicionado por consideraciones culturales o religiosas. ¿Cómo se llegó a este radical cambio de estilo? ¿Cómo nació la nueva concepción artística, tan próxima a nuestra sensibilidad de hoy? ¿A qué cambios esenciales, en la economía y en la sociedad, estuvo vinculado el nuevo estilo? No debemos esperar que la respuesta a estas preguntas nos descubra una revolución brusca, pues por distinta que sea en conjunto la época del gótico de la Alta Edad Media, al principio aparece como la simple continuación y conclusión de aquel período de transición que en el siglo XI perturbó el sistema económico y social del feudalismo y el equilibrio estático del arte y de la cultura románicos. De esta época proceden, ante todo, los comienzos de la economía monetaria y mercantil

y los primeros signos de la resurrección de la burguesía ciudadana dedicada a la artesanía y el comercio.

Al examinar estas transformaciones, se tiene la impresión de que aquí fuera a repetirse la revolución económica que ya nos es conocida por la Antigüedad y que preparó la cultura de las ciudades comerciales griegas. El Occidente que ahora estaba surgiendo se parece en todo caso más a la Antigüedad, con su economía urbana, que al mundo de la Alta Edad Media. El punto de gravedad de la vida se desplaza ahora, como ocurrió en su momento en la Antigüedad, de la campiña a la ciudad; de ésta provienen otra vez todos los estímulos y en ella vuelven de nuevo a confluir todos los caminos. Hasta ahora eran los monasterios las etapas conforme a las cuales se hacía el plan de un viaje; de ahora en adelante son otra vez las ciudades el punto de encuentro y el lugar donde uno se pone en contacto con el mundo. Las ciudades de este momento se diferencian de las *poleis* de la Antigüedad ante todo en que estas últimas eran principalmente centros administrativos y políticos, mientras que las ciudades de la Edad Media lo son casi exclusivamente del intercambio de mercancías y en ellas la dinamización de la vida se realiza de forma más rápida y radical que en las comunidades urbanas del mundo antiguo.

Es difícil dar una respuesta a la pregunta acerca del origen directo de esta nueva vida urbana, es decir, acerca de qué fue primero, si el aumento de la producción industrial y la ampliación de la actividad de los comerciantes, o la mayor riqueza en medios monetarios y la atracción hacia la ciudad. Es igualmente posible que el mercado se ampliara porque hubiera aumentado la capacidad de compra de la población, y el florecimiento de la artesanía se hiciese posible por haberse acrecentado la renta territorial[126], o que la renta de la tierra aumentara a consecuencia de los nuevos mercados y de las nuevas y acrecentadas necesidades de las ciudades. Pero fuera como fuera la evolución en cada caso, desde el punto de vista

126 MAX WEBER: *Wirtschaftsgesch.*, 1923, p. 124.

de la cultura tuvo una importancia decisiva la creación de dos nuevas clases profesionales: la de los artesanos y la de los comerciantes [127]. Ya antes había, desde luego, artesanos y comerciantes, y un taller de artesanía propio lo encontramos no sólo en cada predio y en cada corte feudal, en las explotaciones monacales y en los talleres domésticos episcopales —en una palabra, no sólo en el marco de las economías domésticas cerradas—, sino también en la población campesina, una parte de la cual, ya desde muy pronto, fabricó productos de artesanía para el mercado libre. Esta pequeña artesanía rústica no constituía, sin embargo, una producción regular, y en la mayoría de los casos sólo se ejercitaba cuando la pequeña finca no bastaba para mantener una familia [128]. Y en lo que se refiere al intercambio de bienes, éste consistía en un comercio puramente ocasional. Las gentes compraban y vendían según su necesidad y la ocasión, pero no existían comerciantes profesionales o, en todo caso, eran aislados y sólo se dedicaban al comercio con lejanos países; no había, desde luego, grupos cerrados que pudiéramos designar como clase mercantil. Ordinariamente los mismos que producían las mercancías cuidaban de venderlas. A partir del siglo XII hay, empero, junto a estos productores primitivos, una clase de artesanos no sólo existente por sí, sino urbana, y que trabaja regularmente, y otra de comerciantes especializada y concentrada como una verdadera clase profesional.

En el sentido de los estadios económicos de Bücher, "economía urbana" significa "producción por encargo", esto es, fabricación de bienes que no se consumen dentro de la economía en que son producidos, en oposición a la primitiva producción para las propias necesidades. Se diferencia del estadio siguiente —la "economía nacional"— en que el cambio de bienes se realiza todavía en forma de "intercambio directo", esto es, que generalmente los bienes pasan de manera directa de la economía productora a la

127 K. BÜCHER: *op. cit.*, p. 397.
128 *Ibid.*, pp. 139 ss.

consumidora, y en general no realiza la producción para almacenarla ni para el mercado libre, sino sólo por encargo directo y para consumidores determinados, conocidos del productor. Encontramos aquí ya la primera etapa del proceso de distanciamiento de la producción con respecto al consumo inmediato, pero nos hallamos a gran distancia todavía de aquel carácter completamente abstracto de la producción de mercancías, en el cual la mayoría de las veces los productos tienen que pasar por toda una serie de manos antes de llegar al consumidor. Esta diferencia fundamental entre la "economía urbana" medieval y la moderna economía urbana, según Bücher, a la efectiva situación histórica, y en lugar de una pura "producción por encargo", que, desde luego, tampoco existe en la Edad Media, suponemos que entre el artesano y el cliente existía simplemente una relación más inmediata que la moderna, y no perdemos de vista que el productor no se encontraba todavía, como ocurre más tarde, enfrentado con un mercado completamente desconocido e indeterminado. Esta característica del modo de producción "urbano" repercute, desde luego, también en el arte, y produce, por una parte, en oposición al período románico, una mayor independencia del artista, pero, por otra, a diferencia de lo que ha ocurrido en la época moderna, no permite la aparición del artista desconocido, ajeno al público, que crea en el vacío de la intemporalidad.

El "riesgo del capital", que constituye la verdadera diferencia entre la producción por encargo y la destinada al almacenamiento, lo corre todavía casi sólo el comerciante, que depende en grado extremo de los azares de un mercado incalculable. El comerciante representa el espíritu de la economía monetaria en su forma más pura y es el tipo más progresivo de la sociedad moderna, orientada al beneficio y a la ganancia. A él hay que atribuir ante todo que, junto a la propiedad territorial, única forma de riqueza hasta entonces, surja una nueva manera de enriquecimiento: el capital móvil del negocio. Hasta entonces los metales nobles eran atesorados casi sólo en la forma de objetos de uso, es decir, de copas y bandejas de oro y

plata. El poco dinero acuñado que existía, y que estaba generalmente en posesión de la Iglesia, no circulaba; nadie pensaba en absoluto en hacerlo producir. Los monasterios, que fueron los precursores de la economía racional, prestaban dinero a alto interés[129], pero éstos eran sólo negocios ocasionales. El capital financiero, en la medida en que puede hablarse de él en la Alta Edad Media, era estéril. Fue el comercio el primero en poner de nuevo en movimiento el capital estéril y muerto. Por él, el dinero se convierte no sólo en el medio general de cambio y pago, no sólo en la forma favorita de la acumulación de fortuna, sino que comienza también a "trabajar", se vuelve otra vez productivo. Esto, de una parte, al servir para adquirir materias primas e instrumentos y para hacer posible el almacenamiento de géneros para la especulación; de otra, al servir de base a negocios de crédito y transacciones bancarias. Pero con ello aparecen también los primeros rasgos característicos de la mentalidad capitalista[130]. La movilización de la propiedad, su mayor facilidad para ser cambiada, su transferibilidad y posibilidad de acumularse hacen a los individuos más libres de las dependencias naturales y sociales en que habían nacido. Los individuos ascienden más fácilmente de una clase social a otra y sienten más placer y más ánimo que antes para hacer valer su propia personalidad. El dinero, que hace mensurables, cambiables y abstractos los valores, que despersonaliza y neutraliza la propiedad, hace también que la pertenencia de los individuos a los distintos grupos sociales dependa del factor abstracto e impersonal de su poder financiero, continuamente variable, y con ello elimina fundamentalmente la rígida delimitación de las castas sociales. El prestigio social que se rige por el dinero que se posee, va en general ligado a la nivelación de las gentes, convertidas en meros competidores económicos. Y como la adquisición del dinero depende de aptitudes puramente

129 R. GÉNESTAL: *Le Rôle des monastères comme établissements de crédit*, 1901.

130 Cf. para lo que sigue G. SIMMEL: *Philosophie des Geldes*, 1900, passim, y E. TROELTSCH: *op. cit.*, p. 244.

personales —inteligencia, aptitud para los negocios, sentido de la realidad, habilidad en las combinaciones— y no del nacimiento, la clase y los privilegios, el individuo adquiere cada vez más por sí mismo el valor que ha perdido *al pertenecer a una determinada capa social. Ahora* son las cualidades intelectuales, y no las irracionales del nacimiento y de la educación, las que confieren el prestigio.

La economía monetaria de las ciudades amenaza con causar la ruina a todo el sistema económico feudal. Cada predio feudal era, como ya sabemos, una economía sin mercados que, a causa de la invendibilidad de sus productos, se limitaba a producir para sus propias necesidades. Pero tan pronto como surgió una posibilidad de valorizar los productos sobrantes, la economía improductiva, sin ambiciones, tradicionalista, adquirió nueva vida. Se dio el paso hacia métodos de producción más intensivos y racionales, y todo fue orientado a producir *más de lo que se necesitaba. Como la participación de los* propietarios en los productos de sus bienes estaba más o menos limitada por la tradición y la costumbre, el exceso de producción beneficiaba, en primer lugar, a los campesinos. Mientras tanto, la necesidad de dinero aumentaba en los señores de día en día, y no sólo a consecuencia de la subida de precios, que iba esencialmente unida al desarrollo del comercio, sino también a consecuencia de la tentadora oferta de artículos siempre nuevos y más caros. Estas exigencias fueron creciendo de manera exorbitante desde fines del siglo XI. El gusto se refinó extraordinariamente en materia de vestidos, armas y vivienda; ahora la gente ya no se conformaba con cosas simples y útiles sin pretensiones; quería que cada artículo de uso fuese un objeto de valor. Siendo estacionaria la renta de la nobleza terrateniente, esta situación produjo dificultades económicas, cuya única solución, por de pronto, fue la colonización de las partes hasta entonces no cultivadas de los terrenos. Los propietarios procuran ante todo arrendar las parcelas disponibles, entre otras aquéllas que habían quedado libres por la huida de los campesinos, y, por otra

parte, transformar los antiguos pagos en especie en pagos en dinero. Pues, por un lado, necesitan principalmente dinero, y, por otro, van viendo cada vez más claro que en esta época de racionalismo incipiente la explotación de las tierras mediante siervos muchas veces no es ya rentable. Cada vez se convencen más de que el trabajador libre rinde mucho más que el siervo, y que las gentes toman de mejor gana cargas mayores, pero determinadas de antemano, que cargas indeterminadas, aunque sean en sí menores [131]. Por lo demás, los señores saben muy bien sacar todo el provecho posible a la crítica situación en que se encuentran. Con la liberación de los campesinos no sólo logran arrendatarios que rinden más que rendían los siervos, sino que consiguen además sumas considerables por la concesión de la libertad. Aun así, muchas veces no logran salir de apuros y, para mantenerse al paso de los tiempos, tienen que tomar préstamo sobre préstamo y, al fin, enajenar en partes sus bienes, incluso a los burgueses, deseosos de hacer compras y bien capaces de pagarlas.

Con la adquisición de estos bienes la burguesía pretende ante todo asegurar su posición en la sociedad, que es todavía muy incierta. La propiedad territorial debe servirle como de puente para escalar los estratos más altos de la sociedad. Pues, en esta época, el comerciante o artesano desgajado de la tierra es un fenómeno verdaderamente problemático. Está, en cierto modo, en el medio, entre la nobleza y los campesinos. Por una parte, es libre, como sólo lo es el noble; por otra, es de origen plebeyo, como el último de los villanos. A pesar de su libertad, está incluso, en cierto modo, por debajo del campesino y, a diferencia de éste, es considerado como un desarraigado y un *déclassé* [132]. En una época en la que la única legitimación válida es la relación personal con la tierra, el burgués vive en un predio que no le pertenece, que no cultiva y que está dispuesto en todo momento a abandonar.

131 ALFRED RAMBAUD: *Hist. de la civ. franç.*, I, 1885, p. 259.
132 H. PIRENNE: *Les villes du moyen âge*, 1927, p. 192.

Disfruta, desde luego, privilegios que hasta entonces sólo había tenido la nobleza terrateniente, pero debe comparárselos con su dinero. Tiene independencia material y a veces disfruta de un bienestar mayor que muchos de los nobles, pero no sabe gastar la riqueza conforme a las reglas de la vida aristocrática; es un nuevo rico. Despreciado y envidiado por unos y otros, tanto por la nobleza como por los campesinos, ha de pasar mucho tiempo antes de que consiga salir de esta desagradable situación. Hasta el siglo XIII no logra la burguesía ciudadana ser considerada como una clase que, aunque todavía no es plenamente respetable, de alguna manera merece atención. Desde ese momento, como *tercer estado*, que determinará el curso de la historia moderna y dará su importancia al Occidente, está en la vanguardia de la evolución social. Desde la constitución de la burguesía como clase hasta el fin del antiguo régimen la estructura de la sociedad occidental ya no cambia mucho [133], pero durante ese lapso todos los cambios son debidos a la burguesía.

La consecuencia inmediata de la aparición de una economía urbana y comercial es la tendencia hacia la nivelación de las antiguas diferencias sociales. El dinero, empero, introduce nuevos antagonismos. Al principio el dinero sirve de puente entre las clases que estaban separadas por los privilegios del nacimiento. Después se convierte en medio de diferenciación social y conduce a la división en clases de la misma burguesía, que en los comienzos era todavía unitaria. Los antagonismos de clase de aquí provenientes se sobreponen, cruzan o exacerban las antiguas diferencias. Todas las gentes de la misma profesión o de parecida situación económica —por una parte, los caballeros, los clérigos, los campesinos, los comerciantes y artesanos; por otra, los comerciantes más ricos y los más pobres, los poseedores de talleres grandes y pequeños, los maestros independientes y los oficiales que de ellos dependen— son, de un lado, iguales entre sí en dignidad y

[133] Cf. CHARLES SEIGNOBOS: *Essai d'une histoire comparée des peuples d'Europe*, 1938, p. 152; H. PIRENNE: *Les villes*, p. 192.

en nacimiento, y, de otro, en cambio, se enfrentan como antagonistas implacables. Estos antagonismos de clase poco a poco se van sintiendo con más fuerza que las antiguas distinciones entre los estratos sociales. Por fin, toda la sociedad se encuentra en un estado de fermentación; los antiguos límites se vuelven borrosos, los nuevos se agudizan, pero cambian continuamente. Entre la nobleza y los campesinos no libres se ha intercalado una nueva clase que recibe refuerzos de ambas partes. El abismo existente entre libres y siervos ha perdido su antigua profundidad; los siervos han pasado, en parte, a ser arrendatarios; en parte han huido a la ciudad y se han convertido en jornaleros libres. Por primera vez se encuentran en situación de disponer libremente de sí mismos y hacer contratos de trabajo [134].

La introducción de los jornaleros en dinero, en lugar de los antiguos pagos en especie, trae consigo libertades nuevas completamente inimaginables hasta entonces. Aparte de que ahora el trabajador puede gastar su jornal a capricho —esta ventaja tenía que realzar esencialmente la conciencia de sí mismo—, puede también procurarse más fácilmente que antes tiempo libre y está en condiciones de dedicar sus ocios a lo que le plazca [135]. Las consecuencias de todo esto fueron incalculables en el aspecto cultural, si bien el influjo directo de los elementos plebeyos sólo poco a poco logra imponerse en la cultura y no al mismo tiempo en todos los campos. Aparte de ciertos géneros literarios, como, por ejemplo, el *fabliau*, la poesía sigue estando exclusivamente dirigida a las clases más altas. Existen, desde luego, poetas de origen burgués, y precisamente en las cortes, pero en la mayoría de los casos no son más que los portavoces de la caballería y los representantes del gusto aristocrático. El burgués aislado apenas cuenta nada como patrono comprador de obras de las artes figurativas, pero la producción de tales obras está casi por completo en manos de artistas y artesanos bur-

134 P. BOISSONNADE: *op. cit.*, p. 311.

135 W. CUNNINGHAM: *Essay on Western Civilization in its Econ. Aspects. Ancient Times*, 1911, p. 74.

gueses. Y, corporativamente, en cuanto municipio, la burguesía tiene también como "público" un peso importante en el arte, es decir, en la disposición de la forma de las iglesias y de las construcciones municipales monumentales.

El arte de las catedrales góticas es urbano y burgués; lo es, en primer lugar, en contraposición al románico, que era un arte monástico y aristocrático; lo es también en el sentido de que los laicos tienen un papel cada vez mayor en la construcción de las grandes catedrales y, por consiguiente, disminuye en proporción la influencia artística del clero[136]; finalmente, porque estas construcciones de iglesias son inimaginables sin la riqueza de las ciudades y porque ningún príncipe eclesiástico hubiera podido sufragarlas con sólo sus medios. Pero no sólo el arte de las catedrales delata las huellas de la mentalidad burguesa, sino que toda la cultura caballeresca es, en cierto modo, un compromiso entre el antiguo sentimiento feudal y jerárquico de la vida y la nueva actitud burguesa y liberal. El influjo de la burguesía se expresa de la manera más sorprendente en la secularización de la cultura. El arte no es ya el lenguaje misterioso de una pequeña capa de iniciados, sino un modo de expresión comprendido casi por todos. El cristianismo no es ya una pura religión de clérigos, sino que se va convirtiendo, cada vez de manera más decidida, en una religión popular. En lugar de los elementos rituales y dogmáticos pasa a ocupar el primer plano su contenido moral[137]. La religión se hace más humana y más emocional. También en la tolerancia para con el "noble pagano" —fenómeno que es uno de los pocos efectos tangibles de las Cruzadas— se expresa la nueva religiosidad, más libre, pero más íntima, de la época. La mística, las Ordenes mendicantes y las herejías del siglo XII son otros tantos síntomas del mismo proceso.

136 ALBERT HAUCK: *Kirchengesch. Deutschlands*, IV, 1913, páginas 569-70.

137 GIOACCHINO VOLPE: *Eretici e moti eréticali dal XI al XIV sec. nei loro motivi e riferimenti sociali. Il Rinnovamento*, I, 1, 1907, p. 666.

La secularización de la cultura se debe, en primer lugar, a la existencia de la ciudad como centro comercial. En la ciudad, a la que acuden gentes de todas partes y donde los comerciantes de países lejanos y aun exóticos intercambian sus géneros y también sus ideas, se realiza un intercambio intelectual que tuvo que ser desconocido a toda la Alta Edad Media. Con el tráfico internacional florece también el comercio artístico [138]. Hasta entonces el cambio de propiedad de las obras de arte, ante todo de manuscritos miniados y de productos de las artes industriales, se había realizado en forma de regalos ocasionales o mediante ejecución de encargos directos especiales. A veces objetos artísticos pasaban de un país a otro mediante simple sustracción. Así, por ejemplo, trasladó Carlomagno columnas y otras partes de edificios de Rávena a Aquisgrán. Desde el siglo XII se establece un comercio más o menos regular de arte entre Oriente y Occidente, Mediodía y Norte, en el cual la parte septentrional del Occidente se limita casi por completo a importar. En todos los terrenos de la vida se puede observar un universalismo, una tendencia internacional y cosmopolita que remplaza el viejo particularismo. En contraste con la estabilidad de la Alta Edad Media, una gran parte de la población se halla ahora en constante movimiento: los caballeros emprenden cruzadas, los creyentes realizan peregrinaciones, los comerciantes viajan de una ciudad a otra, los campesinos abandonan su gleba, los artesanos y artistas van de logia en logia, los maestros escolares se trasladan de Universidad en Universidad, y entre los estudiantes vagabundos surge ya algo así como un romanticismo apicarado.

Aparte de que el trato entre gentes de diversas tradiciones y costumbres suele traer consigo el debilitamiento de las tradiciones, creencias y hábitos mentales de una y otra parte, la educación que necesitaba ahora un comerciante era tal, que había de conducir necesariamente a la progresiva emancipación de la tutela espiritual de la Igle-

138 Cf. para lo que sigue J. BÜHLER: *op. cit.*, p. 228.

sia. Es verdad que al menos al principio los conocimientos que presuponía el ejercicio del comercio —escribir, leer y contar— eran suministrados por clérigos, pero nada tenían que ver con la educación de los clérigos, ni con la gramática latina y la retórica. El comercio con el exterior exigía incluso algún conocimiento de lenguas, pero no de latín. La consecuencia fue que por todas partes la lengua vulgar logró acceso a las escuelas de latín, que ya en el siglo XII existían en todas las grandes ciudades [139]. La enseñanza de la lengua vulgar trajo consigo la desaparición del monopolio educativo de los eclesiásticos y la secularización de la cultura, y finalmente condujo a que en el siglo XIII hubiera ya seglares cultos que no sabían latín [140].

El cambio de estructura social del siglo XII reposa en último extremo en el hecho de que las clases profesionales se sobreponen a las clases de nacimiento. También la caballería es una institución profesional, si bien después se convierte en una clase hereditaria. Primitivamente no es más que una clase de guerreros profesionales, y comprende en sí elementos del más vario origen. En los primeros tiempos también los príncipes y barones, los condes y los grandes terratenientes habían sido guerreros, y fueron premiados con sus propiedades ante todo por la prestación de servicios militares. Pero entre tanto aquellas donaciones habían perdido sus efectos obligatorios, y el número de los señores miembros de la antigua nobleza adiestrados en la guerra se redujo tanto, o era ya tan pequeño desde el principio, que no bastaba para atender las exigencias de las interminables guerras y luchas. El que quería ahora hacer la guerra —¿y cuál de los señores no la quería?— debía asegurarse el apoyo de una fuerza más digna de confianza y más numerosa que la antigua leva. La caballería, en gran parte salida de las filas de los *ministeriales*, se convirtió en este nuevo elemento militar. La gente que encontramos al servicio de

139 H. PIRENNE: *Hist. of Europe*, p. 238; IDEM: *Les villes*, p. 201.
140 J. W. THOMPSON: *The Literacy of the Laity in the Middle Ages*, 1939, p. 133.

cada uno de los grandes señores comprendía los administradores de fincas y propiedades, los funcionarios de la corte, los directores de los talleres del feudo y los miembros de la comitiva y de la guardia, principalmente escuderos, palafreneros y suboficiales. De esta última categoría procedió la mayor parte de la caballería. Casi todos los caballeros eran, por tanto, de origen servil. El elemento libre de la caballería, bien distinto de los *ministeriales*, estaba integrado por descendientes de la antigua clase militar, los cuales, o no habían poseído jamás un feudo, o habían descendido nuevamente a la categoría de simples mercenarios. Pero los *ministeriales* formaban por lo menos las tres cuartas partes de la caballería [141], y la minoría restante no se distinguía de ellos, pues la conciencia de clase caballeresca no se dio ni entre los guerreros libres ni entre los serviles hasta que se concedió la nobleza a los miembros de la comitiva. En aquel tiempo sólo existía una frontera precisa entre los terratenientes y los campesinos, entre los ricos y la "gente pobre", y el criterio de nobleza no se apoyaba en determinaciones jurídicas codificadas, sino en un estilo de vida nobiliario [142]. En este aspecto no existía diferencia alguna entre los acompañantes libres o serviles del noble señor; hasta la constitución de la caballería ambos grupos formaban meramente parte de la comitiva.

Tanto los príncipes como los grandes propietarios necesitaban guerreros a caballo y vasallos leales; pero éstos, teniendo en cuenta la economía natural, entonces dominante, no podían ser recompensados más que con feudos. Lo mismo los príncipes que los grandes propietarios estaban dispuestos en todo caso a conceder todas aquellas partes de sus posesiones de que pudieran prescindir con tal de aumentar el número de sus vasallos. Las concesio-

141 HANS NAUMANN: *Deutsche Kultur im Zeitalter des Rittertums*, 1938, p. 4. Sobre la diferencia de la situación en Alemania y en Francia en este aspecto, véase LOUIS REYNAUD: *Les origines de l'influence franç. en Allemagne*, 1913, pp. 167 y ss.

142 MARC BLOCH: *La ministérialité en France et en Allemagne*, en "Revue historique de droit franç. et étranger", 1928, p. 80.

nes de tales feudos en pago de servicios comienzan en el siglo XI; en el siglo XIII el apetito de los miembros del séquito de poseer tales propiedades en feudo está ya suficientemente saciado. La capacidad de ser investido con un feudo es el primer paso de los *ministeriales* hacia el estado nobiliario. Por lo demás, se repite aquí el conocido proceso de la formación de la nobleza. Los guerreros, por servicios prestados o que han de prestar, reciben para su mantenimiento bienes territoriales; al principio no pueden disponer de estas propiedades de manera completamente libre [143], pero más tarde el feudo se hace hereditario y el poseedor del feudo se independiza del señor feudal. Al hacerse hereditarios los bienes feudales, la clase profesional de los hombres de la comitiva se transforma en la clase hereditaria de los caballeros. Sin embargo, siguen siendo, aun después de su acceso al estado nobiliario, una nobleza de segunda fila, una baja nobleza que conserva siempre un aire servil frente a la alta aristocracia. Estos nuevos nobles no se sienten en modo alguno rivales de sus señores, en contraste con los miembros de la antigua nobleza feudal, que son todos en potencia pretendientes a la Corona y representan un peligro constante para los príncipes. Los caballeros, a lo sumo, pasan a servir al partido enemigo si se les da una buena recompensa. Su inconstancia explica el lugar preeminente que se concedía a la fidelidad del vasallo en el sistema ético de la caballería.

El hecho de que las barreras de la nobleza se abran y que el pobre diablo integrante de una comitiva que posee un pequeño señorío pertenezca en lo sucesivo a la misma clase caballeresca que su rico y poderoso señor feudal, constituye la gran novedad de la historia social de la época. Los *ministeriales* de ayer, que estaban en un escalón social más bajo que los labradores libres, son ahora ennoblecidos y pasan de uno de los hemisferios del mundo medieval —el de los que no tienen derecho alguno— al otro, al hemisferio ambicionado por todos, al hemisferio

143 VIKTOR ERNST: *Mittelfreie*, 1920, p. 40.

de los privilegiados. Considerando desde esta perspectiva, el nacimiento de la nobleza caballeresca aparece simplemente como un aspecto del movimiento general de la sociedad, de la aspiración general a elevarse, aspiración que transforma a los esclavos en burgueses y a los siervos de la gleba en jornaleros libres y arrendatarios independientes.

Si, como parece, los *ministeriales* constituyeron efectivamente la inmensa mayoría de la caballería, en la mentalidad de esta clase tuvo que influir el carácter social y el contenido de toda la cultura caballeresca[144]. A finales del siglo XII y principios del XIII la caballería comienza a convertirse en un grupo cerrado, inaccesible desde fuera. En lo sucesivo, solamente los hijos de caballeros pueden llegar a ser caballeros. Ahora no son suficientes, para ser considerado noble, ni la capacidad de recibir un feudo ni el elevado estilo de vida; se precisan ya unas condiciones estrictas y todo el ritual necesario para ser investido solemnemente con la condición de caballero[145]. El acceso a la nobleza queda nuevamente entorpecido, y probablemente no nos equivocamos al suponer que fueron precisamente los nuevos flamantes caballeros los que defendieron más tenazmente este exclusivismo. De cualquier modo, el momento en que la caballería se convierte en una casta guerrera hereditaria y exclusiva es uno de los momentos decisivos en la historia de la nobleza medieval e, indudablemente, el más importante de la historia de la caballería. Ello es así no sólo porque de ahora en adelante la caballería forma parte integrante de la nobleza, y además la mayoría absoluta, sino también porque ahora por primera vez el ideal de clase caballeresca, la conciencia y la ideología de clase de la nobleza se perfeccionan, y ello precisamente por obra de los caballeros. En cualquier caso, es ahora cuando los principios de conducta y el sistema ético de la nobleza adquieren aque-

144 PAUL KLUCKHOHN: *Ministerialität und Ritterdichtung*, en "Zeitschr. f. Deutsches Altertum", vol. 52, 1910, p. 137.
145 MARC BLOCH: *La société féodale*, II, 1940, p. 49.

lla claridad y aquella intransigencia que nos son conocidos por la épica y la lírica caballerescas.

Es un fenómeno bien conocido, que se repite frecuentemente en la historia de las clases sociales, el que los nuevos miembros de una clase privilegiada son, en sus opiniones sobre la cuestión de los principios de clase, más rigoristas que los viejos representantes de la clase y poseen de las ideas que integran el grupo y lo distinguen de otros una conciencia más fuerte que aquellos que han crecido en estas ideas. El *homo novus* tiende siempre a compensar con creces su propio sentimiento de inferioridad y le gusta hacer hincapié en los presupuestos morales de los privilegios que disfruta. Así ocurre también en este caso. La nueva caballería procedente de los *ministeriales* es, en las cuestiones que atañen al honor de clase, más rígida e intolerante que la vieja aristocracia de nacimiento. Lo que para ésta aparece como natural y obvio se convierte para los recientemente ennoblecidos en un hecho notable y un problema, y el sentimiento de pertenecer a la clase dominante, del que la vieja nobleza no tiene ya conciencia, constituye para ellos una nueva y gran experiencia [146]. Allí donde el aristócrata de viejo cuño obra de manera casi instintiva y con naturalidad absoluta, el caballero entrevé una tarea especial, una dificultad, la ocasión de realizar un acto heroico y la necesidad de vencerse a sí mismo; entrevé, pues, algo insólito y no natural. E incluso allí donde el gran señor de cuna considera que no vale la pena distinguirse de los demás, el caballero exige de sus compañeros de clase que se distingan a toda costa de los comunes mortales.

El idealismo romántico y el reflexivo heroísmo "sentimental" de la caballería son un idealismo y un heroísmo de "segunda mano" y tienen su origen, sobre todo, en la ambición y en la premeditación con que la nueva nobleza desarrolla su concepto del honor de clase. Todo su celo es, simplemente, un signo de inseguridad y de debilidad,

[146] ALFRED VON MARTIN: *Kultursoziologie des Mittelalters*, en *Handwörterbuch der Soziologie*, editado por A. Vierkandt, 1931, página 379; J. BÜHLER: *op. cit.*, p. 101.

que la vieja nobleza no conoce, o por lo menos no conoció hasta que sufrió la influencia de la nueva caballería, íntimamente insegura. La falta de estabilidad de la caballería se manifiesta de la manera más expresiva en la ambigüedad de sus relaciones con las formas convencionales de la conducta de la nobleza. De un lado, se aferra a sus superficialidades y exaspera el formalismo de las reglas de conducta aristocráticas, y, de otro, coloca la íntima nobleza de ánimo por encima de la nobleza externa, meramente formal, de nacimiento y del estilo de vida. En su sentimiento de subordinación exagera el valor de las meras formas, pero en su conciencia de que hay virtudes y habilidades que posee en tanta o mayor medida que la vieja aristocracia, rebaja de nuevo el valor de estas formas y de la nobleza de nacimiento.

La exaltación de los sentimientos nobles sobre el origen noble es, al mismo tiempo, un signo de la total cristianización de los guerreros feudales; ésta es resultado de una evolución que conduce, de los toscos hombres de armas de la era de las invasiones, al caballero de Dios de la Plena Edad Media. La Iglesia fomentó con todos los medios a su alcance la formación de la nueva nobleza caballeresca, consolidó su importancia social mediante la consagración que le confería, le confió la salvaguardia de los débiles y los oprimidos y la convirtió en campeona de Cristo, con lo cual la elevó a una especie de dignidad religiosa. El verdadero propósito de la Iglesia era, evidentemente, encauzar el proceso de secularización que partía de la ciudad y que se encontraba en peligro de ser acelerado por los caballeros, en su mayor parte pobres y carentes relativamente de vínculos tradicionales. Pero las tendencias mundanas eran tan fuertes en la caballería que, de hecho, la doctrina de la Iglesia, a pesar de los premios a la ortodoxia, llegó a lo sumo a soluciones de compromiso. Todas las creaciones culturales de la caballería, tanto su sistema ético como su nueva concepción del amor y su poesía, de ella derivada, muestran el mismo antagonismo entre tendencias mundanas y supramundanas, sensuales y espirituales.

El sistema de las virtudes caballerescas, lo mismo que la ética de la aristocracia griega, está en su totalidad impregnado del sentimiento de la καλοκἀγαθία. Ninguna de las virtudes caballerescas se puede conseguir sin fuerza corporal y ejercicio físico, y mucho menos, como ocurría con las virtudes del cristianismo primitivo, en oposición a estos valores. En las diversas partes del sistema, que, bien considerado, comprende las virtudes que podríamos llamar estoicas, caballerescas, heroicas y aristocráticas (en el estricto sentido de la palabra), el valor de las dotes físicas y espirituales es distinto, efectivamente, pero en ninguna de estas categorías pierde lo físico enteramente su significación. El primer grupo contiene esencialmente, como, por lo demás, se ha dicho también de todo el sistema [147], los conocidos principios morales antiguos en forma cristianizada. Fortaleza de ánimo, perseverancia, moderación y dominio de sí mismo constituían ya los conceptos fundamentales de la ética aristotélica, y después, en forma más rígida, de la estoica. La caballería las ha tomado simplemente de la Antigüedad clásica, principalmente a través de la literatura latina de la Edad Media. Las virtudes heroicas —sobre todo el desprecio del peligro, del dolor y de la muerte, la observancia absoluta de la fidelidad y el afán de gloria y honor— eran ya altamente apreciadas en los primeros tiempos feudales. La ética caballeresca no ha hecho otra cosa que suavizar el ideal heroico de aquella época y revestirlo con nuevos rasgos sentimentales, pero ha mantenido sus principios. La nueva actitud frente a la vida se expresa, en su forma más pura e inmediata, en las virtudes propiamente "caballerescas" y "señoriales": de un lado, la generosidad para con el vencido, la protección al débil y el respeto a las mujeres, la cortesía y la galantería; de otro, las cualidades que son características también del caballero en el sentido moderno de la pala-

147 GUSTAV EHRISMANN: *Die Grundlagen des ritterlichen Tugendsystems*, en "Zeitschr. f. deutsches Altertum", vol. 56, 1919, páginas 137 ss.

bra: la liberalidad y el desinterés, el desprecio del provecho y las ventajas, la corrección deportiva y el mantenimiento a toda costa del propio decoro.

Sin duda la moral caballeresca de aquel tiempo no era seguramente independiente por completo de la mentalidad de la burguesía emancipada; pero, a través del culto a las nobles virtudes citadas, se opone abiertamente, sobre todo, al espíritu de lucro de la burguesía. La caballería siente amenazada su existencia material por la economía monetaria burguesa y se revuelve con odio y desprecio contra el racionalismo económico, contra el cálculo y la especulación, el ahorro y el regateo de los comerciantes. Su estilo de vida, inspirado en el principio de *noblesse oblige*, en su prodigalidad, en su gusto por las ceremonias, en su desprecio de todo trabajo manual y de toda actividad regular de lucro, es totalmente antiburgués.

Mucho más difícil que el análisis histórico del sistema ético caballeresco es la filiación de las otras dos grandes creaciones culturales de la caballería: el nuevo ideal amoroso y la nueva lírica en que éste se expresa. Es evidente, de antemano, que estos dos productos culturales están en estrecha conexión con la vida cortesana. Las cortes son no solamente el telón de fondo en que se desarrollan, sino también el terreno de que brotan. Pero esta vez no son las cortes reales, sino las pequeñas cortes y las gentes que rodean a los príncipes y señores feudales las que determinan su desarrollo. Este marco más modesto es el que explica, sobre todo, el carácter relativamente más libre, individual y vario de la cultura caballeresca. Todo es aquí menos solemne y menos protocolario, todo es incomparablemente más libre y elástico que en las cortes reales, que constituían en épocas anteriores los centros de la cultura. Naturalmente, también en estas pequeñas cortes existen todavía bastantes estrechos convencionalismos. Cortesano y convencional fueron siempre y son todavía términos equivalentes, pues corresponde a la esencia de la cultura cortesana señalar caminos experimentados y poner fronteras al individualismo arbitrario y rebelde a las formas. También los representantes de esta cultura

cortesana más libre deben su especial posición no a peculiaridades que los distinguen de los restantes miembros de la corte, sino a lo que tienen de común con ellos. Ser original significa en este mundo dominado por las formas ser descortés, y esto es inadmisible[148]. Pertenecer al círculo cortesano constituye, de por sí, el premio más alto y el más elevado honor; jactarse de la propia originalidad equivale a despreciar este privilegio. De esta manera, toda la cultura de la época permanece ligada a convencionalismos más o menos rígidos. Lo mismo que se estilizan las buenas maneras, la expresión de los sentimientos e incluso los sentimientos mismos, se estilizan también las formas de la poesía y del arte, las representaciones de la naturaleza y los tropos de la lírica, la "curva gótica" y la sonrisa gentil de las estatuas.

La cultura de la caballería medieval es la primera forma moderna de una cultura basada en la organización de la corte, la primera en la que existe una auténtica comunión espiritual entre el príncipe, los cortesanos y el poeta. Las "cortes de las musas" no sirven ahora sólo a la propaganda de los príncipes, no son simplemente instituciones culturales subvencionadas por los señores, sino organismos complejos en los que aquellos que crean las bellas formas de vida y aquellos que las ponen en práctica, tienden al mismo fin. Pero semejante comunión solamente es posible donde el acceso a las altas capas de la sociedad está abierto para los poetas procedentes de los estratos inferiores, donde entre el poeta y su público existe una amplia semejanza en su forma de vida —semejanza inconcebible según los conceptos anteriores—, y donde cortesanía y falta de cortesanía no sólo significan una diferencia de clases, sino también de educación, y donde no se es de antemano cortés por nacimiento y rango, sino que se llega a serlo por educación y carácter. Es evidente que semejante tabla de valores fue establecida originariamente por una "nobleza profe-

[148] HANS NAUMANN: *Ritterliche Standeskultur um 1200*, en *Höfische Kultur*, editada por Günther Müller, 1929, p. 35.

sional" que recordaba todavía cómo había llegado a la posesión de sus privilegios, y no por una nobleza hereditaria que los había poseído desde tiempo inmemorial [149]. Pero al evolucionar la καλοκἀγαθία caballeresca, es decir, al aparecer el nuevo concepto de la cultura, según el cual los valores estéticos e intelectuales "valen" al mismo tiempo, como valores morales y sociales, surge un nuevo abismo entre la educación secular y la educación clerical. La función de guía, principalmente en la poesía, pasa del clero, que es unilateral espiritualmente, a la caballería. La literatura monacal pierde su papel de guía en la evolución histórica y el monje deja de ser la figura representativa de la época. Su figura típica es ahora el caballero, tal como se le representa en el *Caballero de Bamberg*, noble, orgulloso, despierto, perfecta expresión de la cultura física y espiritual.

La cultura cortesana medieval se distingue de toda otra cultura cortesana anterior —e incluso de la de las cortes reales helenísticas, ya fuertemente influidas por la mujer [150]— en que es una cultura específicamente femenina. Es femenina no sólo en cuanto que las mujeres intervienen en la vida intelectual de la corte y contribuyen a la orientación de la poesía, sino, también, porque en muchos aspectos los hombres piensan y sienten de manera femenina. En contraste con los antiguos poemas heroicos e incluso con las *chansons de geste* francesas, que estaban destinadas a un auditorio de hombres, la poesía amorosa provenzal y las novelas bretonas del ciclo del rey Artús se dirigen, en primer lugar, a las mujeres [151]. Leonor de Aquitania, María de Champaña, Ermengarda de Narbona, o como quiera que se llamen las protectoras de los poetas, no son solamente grandes damas que tienen sus "salones" literarios, no son sólo expertas de las que los poetas reciben estímulos decisivos, sino que son ellas mismas las que hablan frecuentemente por boca del poeta.

149 HENNIG BRINKMANN: *Die Anfänge des modernen Dramas*, 1933, p. 9, nota 8.
150 ERWIN RHODE: *Der griech. Roman*, 1900, 2.ª ed., pp. 68 ss.
151 H. O. TAYLOR: *The Medieval Mind*, 1925, I, p. 581.

Y no está dicho todo con decir que los hombres deben a las mujeres su formación estética y moral, y que las mujeres son la fuente, el argumento y el público de la poesía. Los poetas no sólo se dirigen a las mujeres, sino que ven también el mundo a través de los ojos de ellas. La mujer, que en los tiempos antiguos era simplemente propiedad del hombre, botín de guerra, motivo de disputa, esclava, y cuyo destino estaba sujeto aún en la Alta Edad Media al arbitrio de la familia y de su señor, adquiere ahora un valor incomprensible a primera vista. Pues aunque la superior educación de la mujer se pueda explicar por el hecho de que el hombre se veía obligado a ocuparse constantemente en el quehacer guerrero y por la progresiva secularización de la cultura, quedaría todavía por explicar cómo la mera educación disfruta de una consideración tan alta que las mujeres dominan por medio de ella la sociedad. Tampoco la nueva jurisprudencia, que en determinados casos prevé la sucesión en el trono de las hijas y el traspaso de grandes feudos a manos de mujeres, y que puede haber contribuido, en general, al elevado prestigio del sexo femenino [152], ofrece una explicación completamente satisfactoria. Finalmente, la concepción caballeresca del amor no puede ser propuesta como una explicación, pues no es la premisa, sino justamente un síntoma de la nueva posición que la mujer ocupa en la sociedad.

La poesía caballeresca cortesana no ha descubierto el amor, pero le ha dado un sentido nuevo. En la antigua literatura greco-romana, especialmente desde finales del período clásico, el motivo amoroso ocupa ciertamente cada vez más espacio, pero nunca consiguió la significación que posee en la poesía cortesana de la Edad Media [153]. La acción de la *Ilíada* gira en torno a dos mujeres, pero no en torno al amor. Tanto Helena como Briseida hubieran podido ser sustituidas por cualquier otro motivo de

152 ED. WECHSSLER: *Das Kulturproblem des Minnesangs*, 1909, página 72.
153 Cf. para lo que sigue ALFRED KÖRTE: *Die hellenistische Dichtung*, 1925, pp. 166 s.

disputa sin que la obra se hubiera modificado en lo esencial. Es cierto que en la *Odisea* el episodio de Nausica tiene un cierto valor emocional por sí mismo, pero es simplemente un episodio aislado, y nada más. La relación del héroe con Penélope está todavía en el plano de la *Ilíada*; la mujer es un objeto de propiedad y pertenece al ajuar doméstico. Igualmente, los líricos griegos del período preclásico y clásico tratan siempre del amor sexual; pleno de gozo o de dolor, este amor se centra por completo en sí mismo y no ejerce influencia alguna sobre la personalidad como totalidad. Eurípides es el primer poeta en el que el amor se convierte en tema principal de una acción complicada y de un conflicto dramático. De él toma la comedia antigua y nueva este tema, llegándose por este camino a la literatura helenística donde adquiere, sobre todo en *Los Argonautas*, de Apolonio, determinados rasgos románticos sentimentales. Pero incluso aquí el amor es visto, a lo sumo, como un sentimiento tierno o arrebatadoramente apasionado, pero nunca como principio educativo superior, como fuerza ética y como canal de experiencia de la vida, como ocurre en la poesía de la caballería cortesana. Es sabido cuánto deben Dido y Eneas de Virgilio a los amantes de Apolonio y cuánta significación tienen Medea y Dido, las dos heroínas amorosas más populares de la Antigüedad, para la Edad Media y, a través de ella, para toda la literatura moderna. El helenismo descubrió la fascinación de las historias amorosas y los primeros idilios románticos: las narraciones de Amor y Psique, de Hero y Leandro, de Dafnis y Cloe. Pero, prescindiendo del período helenístico, el amor como motivo romántico no desempeña papel alguno en la literatura hasta la caballería. El tratamiento sentimental de la inclinación amorosa y la tensión que constituye la incertidumbre de si los amantes alcanzan o no la mutua posesión, no fueron efectos poéticos buscados ni en la Antigüedad clásica ni en la Alta Edad Media. En la Antigüedad se tenía preferencia por los mitos y las historias de héroes; en la Alta Edad Media, por las de héroes y de santos; cualquiera que fuese el

papel desempeñado por el motivo amoroso en ellas, estaba desprovisto de todo brillo romántico. Incluso los poetas que tomaban en serio el amor participaban, todo lo más, de la opinión de Ovidio, que dice que el amor es una enfermedad que priva del conocimiento, paraliza la voluntad y vuelve al hombre vil y miserable [154].

En contraste con la poesía de la Antigüedad y de la Alta Edad Media, la poesía caballeresca se caracteriza por el hecho de que en ella el amor, a pesar de su espiritualización, no se convierte en un principio filosófico, como en Platón o en el neoplatonismo, sino que conserva su carácter sensual erótico, y precisamente como tal opera el renacimiento de la personalidad moral. En la poesía caballeresca es nuevo el culto consciente del amor, el sentimiento de que debe ser alimentado y cultivado; es nueva la creencia de que el amor es la fuente de toda bondad y toda belleza, y que todo acto torpe, todo sentimiento bajo significa una traición a la amada; son nuevas la ternura e intimidad del sentimiento, la piadosa devoción que el amante experimenta en todo pensamiento acerca de su amada; es nueva la infinita sed de amor, inapagada e inapagable porque es ilimitada; es nueva la felicidad del amor, independiente de la realización del deseo amoroso, y que continúa siendo la suprema beatitud, incluso en el caso del más amargo fracaso; son nuevos, finalmente, el enervamiento y el afeminamiento, causados en el varón por el amor. El hecho de que el varón sea la parte que corteja, que solicita, significa la inversión de las relaciones primitivas entre los sexos. Los períodos arcaicos y heroicos, en los que los botines de esclavas y los raptos de muchachas eran acontecimientos de todos los días, no conocen el cortejo de la mujer por parte del hombre. El cortejar de amores a la mujer está en oposición también al uso del pueblo; en él, son las mujeres y no los hombres las que cantan las canciones

154 WILIBALD SCHRÖTER: *Ovid und die Troubadours*, 1908, página 109

de amor[155]. En las *chansons de geste* son todavía las mujeres las que inician las insinuaciones; sólo a la caballería le parece este comportamiento descortés e inconveniente. Lo cortesano es precisamente el desdeñar por parte de la mujer y el consumirse en el amor por parte del hombre; cortesanos y caballerescos son la infinita paciencia y la absoluta carencia de exigencias en el hombre, el abandono de su voluntad propia y de su propio ser ante la voluntad y el ser superior que es la mujer. Lo cortesano es la resignación ante la inaccesibilidad del objeto adorado, la entrega a la pena del amor, el exhibicionismo y el masoquismo sentimental del hombre. Todas estas cosas, características más tarde del romanticismo amoroso, surgen ahora por vez primera. El amante nostálgico y resignado; el amor que no exige correspondencia y satisfacción, y se exalta más bien por su carácter negativo; el "amor de lo remoto", que no tiene un objeto tangible y definido: con estas cosas comienza la historia de la poesía moderna.

¿Cómo puede explicarse la aparición de este extraño ideal amoroso, aparentemente inconciliable con el espíritu heroico de la época? ¿Puede entenderse que un señor, un guerrero, un héroe reprima todo su orgullo, toda su impetuosa personalidad y mendigue ante una mujer no ya el amor, sino el favor de poder confesar su propio amor, y esté dispuesto a recibir como pago de su devoción y fidelidad una mirada benévola, una palabra amistosa, una sonrisa? Lo extraño de la situación aumenta por el hecho de que es justamente en la tan rigurosa Edad Media en la que el amante confiesa públicamente su inclinación amorosa, nada casta, por cierto, hacia una mujer casada, y de que esta mujer es habitualmente la esposa de su señor y huésped. Pero el colmo de lo extraño de las relaciones se acrecienta cuando el trovador mísero y vagabundo declara este amor a la mujer de su señor

155 E. K. CHAMBERS: *Some Aspects of Medieval Lyric*, en *Early English Lyrics*, coleccionadas por E. K. Chambers y F. Sidgwick, 1907, pp. 260 s.

y protector, con la misma franqueza y libertad con que lo haría un noble señor, y pide y espera de ella los mismos favores que pedirían príncipes y caballeros.

Cuando se intenta dar solución a este problema se piensa inmediatamente que la promesa de fidelidad y el vasallaje erótico del hombre expresan simplemente los conceptos jurídicos generales del feudalismo, y que la concepción cortesana caballeresca del amor es sólo la transposición de las relaciones de vasallaje político a las relaciones con la mujer. Esta idea de que la servidumbre de amor es una imitación del vasallaje está indicada ya, efectivamente, en los primeros estudios críticos sobre la poesía trovadoresca [156]. Pero la versión particular según la cual el amor cortesano brota simplemente del servicio, y el vasallaje de amor no es más que una metáfora, es más reciente y la formuló por primera vez Eduard Wechssler [157]. En contraposición con la teoría idealista más antigua sobre el origen del vasallaje, que hacía derivar el factor social del ético y condicionaba la aparición del vínculo feudal no sólo a la inclinación personal del señor hacia el vasallo, sino también a la confianza y la inclinación del vasallo hacia su señor [158], la tesis de Wechssler parte del supuesto de que el "amor", tanto al señor como a la señora, no es otra cosa que la sublimación de su subordinación social. Según esta teoría, la canción amorosa es, simplemente, la expresión del homenaje del vasallo y no es otra cosa que una forma de panegírico político [159]. Efectivamente, la poesía amorosa caballeresca cortesana toma prestadas de la ética feudal no sólo sus formas expresivas, sus imágenes y sus símiles, y el trovador no se declara únicamente siervo devoto y

156 M. FAURIEL: *Hist. de la poésie provençale*, 1847, I, páginas 503 ss.; E. HENRICI: *Zur Gesch. der mittelhochdeutschen Lyrik*, 1876.

157 ED. WECHSSLER: *Frauendienst und Vasallität*, en "Zeitschr. f. franz. Sprache u. Lit.", vol. 24, 1902; IDEM: *Das Kulturproblem des Minnesangs*, 1909.

158 JACQUES FLACH: *Les origines de l'ancienne France II. Les origines communales, la féodalité et la chevalerie*, 1893.

159 ED. WECHSSLER: *Das Kulturproblem*, p. 113.

vasallo fiel de la mujer amada, sino que lleva la metáfora hasta el extremo de que él, a su vez, quiere hacer valer sus derechos de vasallo y reclama igualmente fidelidad, favor, protección y ayuda. Es claro que tales pretensiones son simplemente fórmulas convencionales cortesanas.

Se ha dicho que la transferencia de la canción de homenaje desde el señor a la señora se debió, sobre todo, a las largas y repetidas ausencias de los príncipes y barones, complicados en sus correrías guerreras, de sus cortes y ciudades, ausencias en las que el poder feudal era ejercicio por las mujeres. Nada era más natural que el que los poetas que estaban al servicio de tales cortes cantaran en forma cada vez más galante las alabanzas de la señora buscando halagar así la vanidad femenina. La tesis de Wechssler, de que todo el servicio a la dama, o sea, todo el culto cortesano del amor y las formas galantes de la lírica amorosa caballeresca no son realmente obra de los hombres, sino de las mujeres, y que los hombres sólo sirven de instrumento a las mujeres, no se debe rechazar totalmente. El argumento de más peso que se ha opuesto a las teorías de Wechssler es que precisamente el trovador más antiguo, el primero que presentó su declaración de amor como fidelidad de vasallo, el conde Guillermo IX de Poitiers, no era un vasallo, sino un príncipe poderoso. La objeción no es del todo convincente, pues la declaración de vasallaje que en el conde de Poitiers puede haber sido, efectivamente, nada más que una idea práctica, en la mayoría de los trovadores posteriores pudo, o más bien, tuvo que apoyarse en hechos reales. Sin estos fundamentos reales, el hallazgo poético (que, por otra parte, ya en su creador estaba condicionado, si no por circunstancias personales, sí por las condiciones generales de la época) no hubiera podido difundirse tanto y mantenerse tan largo tiempo.

De todas maneras, el modo de expresión de la poesía amorosa caballeresca, se refiera a relaciones auténticas o a relaciones ficticias, aparece, desde el primer momento, como un rígido convencionalismo literario. La lírica

trovadora es una "poesía de sociedad", en la que incluso la experiencia real debe encubrirse con las formas rígidas de la moda imperante. Todas las composiciones cantan a la mujer amada en la misma forma, dotada de las mismas gracias, y la representación como encarnación de las mismas virtudes e idéntica belleza; todas las composiciones están integradas por las mismas retóricas, como si todas fueran obra de un solo poeta [160]. El poder de esta moda literaria es tan grande y los convencionalismos cortesanos tan inevitables, que con frecuencia se tiene la impresión de que el poeta no se refería a una mujer determinada, individualmente caracterizable, sino a una imagen ideal abstracta, y que su sentimiento está inspirado, más que por una criatura viva, por un modelo literario. Esta fue, sin duda, la impresión que principalmente indujo a Wechssler a explicar todo el amor cortesano caballeresco como una ficción y a decir que sólo en casos excepcionales había en los sentimientos descritos en la poesía amorosa una experiencia vivida. En su opinión, lo único real era el elogio de la dama, porque, en la mayoría de los casos, la inclinación amorosa del poeta era sólo una ficción convencional y una fórmula estereotipada de alabanza. Las damas querían ser cantadas y alabadas también por su belleza, pero a nadie le importaba la autenticidad del amor inspirado por esta belleza. El tono sentimental del requerimiento amoroso era "ilusión consciente", juego de sociedad convenido, convencionalismo vacío. Wechssler sostiene que la descripción de auténticos y poderosos sentimientos no hubiera sido grata ni a la señora ni a la sociedad cortesana, pues hubiera ofendido los preceptos del pudor y la contención [161]. Según él, no se puede hablar en absoluto de que la señora correspondiese al amor del trovador, pues, aparte de la diferencia de clase entre la dama y el cantor, la sola apariencia de adulterio hubiera sido duramente castigada por el marido [162]. En la mayoría

160 FRIEDRICH DIETZ: *Die Poesie der Troubadours*, 1826, p. 126.
161 ED. WECHSSLER: *Das Kulturproblem*, p. 214.
162 *Ibid.*, p. 154.

de los casos, la declaración de amor era para el poeta sólo un pretexto para lamentarse de la crueldad de la dama cantada; pero el reproche mismo era, en realidad, interpretado como un elogio y debía dar testimonio de la conducta irreprochable de la señora [163].

Para demostrar lo insostenible de esta teoría de Wechssler se ha recordado el alto valor artístico de la lírica amorosa y se ha acudido, a la manera de la vieja escuela, al argumento de la autenticidad y de la sinceridad de todo arte verdadero. Pero la cualidad estética e incluso el valor sentimental de una obra de arte están más allá de los criterios de autenticidad o inautenticidad, de espontaneidad o artificio, de experiencia viva o libresca. En ningún caso puede afirmarse propiamente qué es lo que el artista ha sentido realmente, ni si el sentimiento del sujeto receptor corresponde realmente al del sujeto creador. Se dice también que la lírica amorosa no hubiera podido interesar a un público tan amplio si, como afirma Wechssler, no hubiera consistido más que en adulaciones pagadas [164]. Con ello, se menosprecia el poder de la moda en una sociedad cortesana dominada por los convencionalismos, sociedad que, por lo demás, aunque existía en todos los países del Occidente culto, no formaba en parte alguna un público "amplio". En sí, ni el valor artístico ni el éxito de público de la poesía cortesana caballeresca son argumentos contra su carácter ficticio. Con todo, no puede aceptarse sin limitaciones la teoría de Wechssler. El amor caballeresco no es, seguramente, más que una variante de las relaciones de vasallaje, y, como tal, "insincero", pero no es una ficción consciente ni una mascarada intencionada. Su núcleo erótico es auténtico, aunque se disfrace. El concepto del amor y la poesía amorosa de los trovadores fueron demasiado duraderos para tratarse de una mera ficción. La expresión de un sentimiento ficticio no carece de "antecedentes" en la historia de la lite-

163 *Ibid.*, p. 182.

164 I. FEUERLICHT: *Vom Ursprung der Minne*, en "Archivum Romanicum", XXIII, 1939, p. 36.

ratura, como se ha observado[165]; pero el mantenimiento de semejante ficción a lo largo de generaciones sí carece de ellos.

Si bien la relación de vasallaje domina toda la estructura social de la época, el hecho de que súbitamente este tema absorbiese todo el contenido sentimental de la poesía para revestirlo con sus formas sería inexplicable sin la elevación de los *ministeriales* al estado caballeresco y sin la nueva posición elevada del poeta en la corte. Las circunstancias económicas y sociales de la caballería —en trance de constitución y en parte desprovista de medios— y la función de este heterogéneo grupo social como fermento de la evolución ayudan a comprender tanto la nueva concepción del amor como la estructura jurídica general del feudalismo. Había muchos caballeros que lo eran por nacimiento, a los que, por ser hijos segundones, no alcanzaba el feudo paterno y andaban por el mundo sin recursos, muchas veces ganándose la vida como cantores errantes o intentando conseguir, donde era posible, un puesto estable en la corte de un gran señor[166]. Una gran parte de los trovadores y de los *Minnesänger* era de origen humilde, pero, dado que un juglar bien dotado que contase con un noble protector podía alcanzar fácilmente el estado caballeresco, la diferencia de origen no tenía gran importancia. Este elemento, en parte empobrecido y desarraigado y en parte de origen humilde, es por naturaleza el representante más avanzado de la cultura caballeresca. Como consecuencia de su pobreza y su condición de desarraigados, se sentían más libres de toda clase de trabas que la vieja nobleza feudal, y podían, sin peligro de perder su prestigio, atreverse a propugnar innovaciones contra las cuales se hubieran levantado innumerables objeciones en una clase fuertemente arraigada. El nuevo culto del amor y el cultivo de la nueva

165 ALFRED JEANROY: *La poésie lyrique des troubadours*, I, 1934, página 89.
166 P. KLUCKHOHN: *op. cit.*, p. 153.

poesía sentimental fueron en su mayor parte obra de este *elemento relativamente flotante en la sociedad*[167]. Ellos fueron los que en forma de canción amorosa formularon de manera cortesana, pero no totalmente ficticia, su homenaje a la dama y colocaron el servicio de la mujer al lado del servicio del señor; y ellos fueron quienes interpretaron la fidelidad del vasallo como amor y el amor como fidelidad de vasallo. En esta transposición de la situación económica y social a las formas eróticas del amor actuaron también, indudablemente, motivos psicológico-sexuales, pero incluso éstos estaban condicionados sociológicamente.

En todas partes, en las cortes y en los castillos, hay muchos hombres y muy pocas mujeres. Los hombres del séquito, que viven en la corte del señor, son generalmente solteros. Las doncellas de las familias nobles se educan en los conventos y apenas si se consigue verlas. La princesa o la castellana constituye el centro del círculo, y todo gira en torno a ella. Los caballeros y los cantores cortesanos rinden todos homenaje a esta dama noble y culta, rica y poderosa, y, con mucha frecuencia, joven y bella. El contacto diario, en un mundo cerrado y aislado, de un grupo de hombres jóvenes y solteros con una mujer deseable en tantos aspectos, las ternuras conyugales que ellos debían involuntariamente presenciar, y el pensamiento siempre presente de que la mujer pertenece por completo a uno y sólo a uno, tenían que suscitar en este mundo aislado una elevada tensión erótica que, dado que en la mayoría de los casos no podía hallar otra satisfacción, encontraba expresión en la forma sublimada del enamoramiento cortesano.

El comienzo de este nervioso erotismo data del momento en que muchos de estos jóvenes que viven en torno a la señora han llegado de niños a la corte y a la casa y han permanecido bajo la influencia de esta mujer durante los años más importantes para el desarrollo de un

167 M. FAURIEL: *op. cit.*, p. 532.

muchacho[168]. Todo el sistema de la educación caballeresca favorece el nacimiento de fuertes vínculos eróticos. Hasta los catorce años el muchacho está guiado exclusivamente por la mujer. Después de los años de la infancia, que pasa bajo la protección de su madre, es la señora de la corte la que vigila su educación. Durante siete años está al servicio de esta mujer, la sirve en casa, la acompaña en sus salidas, y es ella quien le introduce en el arte de los modales, de las costumbres y de las ceremonias cortesanas. Todo el entusiasmo del adolescente se concentra sobre esta mujer, y su fantasía configura la forma ideal del amor a imagen suya.

El potente idealismo del amor cortesano caballeresco no puede engañarnos sobre su latente sensualismo ni impedirnos conocer que su origen no es otro que la rebelión contra el mandamiento religioso de la continencia. El éxito de la Iglesia en su lucha contra el amor físico queda siempre bastante lejos de su ideal[169]. Pero ahora, al volverse fluctuantes las fronteras entre los grupos sociales, y con ellas los criterios de los valores morales, la sensualidad reprimida irrumpe con violencia redoblada e inunda no sólo las formas de vida de los círculos cortesanos, sino también en cierta medida las del clero. Apenas hay una época en la historia de Occidente en la que la literatura hable tanto de belleza física y de desnudos, de vestirse y desnudarse, de muchachas y mujeres que bañan y lavan a los héroes, de noches nupciales y cohabitación, de visitas al dormitorio y de invitaciones al lecho, como la poesía caballeresca de la Edad Media, que era, sin embargo, una época de tan rígida moral. Incluso una obra tan seria y de tan altos fines morales como el *Parzival*, de Wolfram, está llena de situaciones cuya descripción toca en lo obsceno. Toda la época vive en una constante tensión erótica. Basta pensar en la extraña costumbre, bien conocida por las historias de torneos,

168 Véase para lo que sigue I. FEUERLICHT: *op. cit.*, pp. 9-11; E. HENRICI: *op. cit.*, p. 43; FRIEDRICH NEUMANN: *Hohe Minne*, en "Zeitschr., f. Deutschkunde", 1925, p. 85.

169 H. V. EICKEN: *op. cit.*, p. 468.

de que los héroes llevasen sobre sí, en contacto con su cuerpo, el velo o la camisa de la mujer amada y el efecto mágico atribuido a este talismán, para tener una idea de la naturaleza de este erotismo.

Nada refleja tan claramente las íntimas contradicciones del mundo sentimental de la caballería como la ambigüedad de su actitud frente al amor, en la que la espiritualidad más alta se une a la sensualidad más intensa. Pero por mucha luz que pueda arrojar el análisis psicológico de esta naturaleza equívoca de los sentimientos, la realidad psicológica, presupone ciertas circunstancias históricas que deben a su vez ser explicadas y que sólo sociológicamente pueden explicarse. El mecanismo psicológico de la vinculación a la mujer de otro y la exaltación de este sentimiento por la libertad con que se confiesa no hubieran podido ponerse en movimiento si no se hubieran debilitado la eficacia de los antiguos tabúes religiosos y sociales, y si la aparición de una nueva aristocracia emancipada no hubiera previamente preparado el terreno en el que las inclinaciones eróticas podían crecer libremente. En este caso, como ocurre frecuentemente, la psicología es *simplemente sociología encubierta, no descifrada,* no llevada hasta el fin. Pero al estudiar el cambio de estilo que el advenimiento de la caballería trae consigo en todos los campos del arte y la cultura, la mayoría de los investigadores no se contentan ni con la explicación psicológica *ni con la sociología y buscan influjos históricos* directos y directas imitaciones literarias.

Una parte de ellos, con Konrad Burdach a la cabeza, quiere señalar un origen árabe a la novedad del amor caballeresco y de la poesía trovadoresca [170]. Existe, efectivamente, toda una serie de motivos que son comunes a la lírica amorosa provenzal y a la poesía cortesana islámica, sobre todo la entusiasta exaltación del amor sexual y el orgullo de la pena amorosa; pero en ninguna

170 KONRAD BURDACH: *Ueber den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes.* "Actas de la Acad. Prus.", 1918. Los elementos de esta teoría se hayan ya en SISMONDI: *De la litt. du midi de l'Europe,* I, 1813, p. 93.

parte se nos da una prueba auténtica de que los rasgos comunes —que, por lo demás, están bien lejos de agotar el concepto del amor cortesano caballeresco— le vengan a la poesía trovadoresca de la literatura árabe[171]. Uno de los rasgos fundamentales que hacen aparecer dudoso tal influjo directo es que las canciones árabes se refieren en su mayor parte a las esclavas y en ellas falta totalmente la fusión del concepto de la señora con el de la amada, *que es lo que caracteriza la esencia de la concepción caballeresca*[172].

Tan insostenible como la tesis árabe es la teoría que busca las fuentes de la concepción del amor en la literatura clásica latina. Porque, por ricas que sean las canciones amorosas provenzales en ciertos motivos, imágenes y conceptos que se remontan a la literatura clásica, sobre todo a Ovidio y a Tibulo, el espíritu de estos poetas paganos les es totalmente ajeno[173]. A pesar de su sensualismo, la poesía amorosa caballeresca es completamente medieval y cristiana, y sigue estando, a pesar de su nueva tendencia a describir sentimientos personales (en marcado contraste con la poesía de la época románica), mucho más lejana de la realidad que el arte de los elegiacos romanos. En éstos encontramos siempre una auténtica experiencia amorosa; en los trovadores, por el contrario, se trata, en parte, como sabemos, simplemente de una metáfora, de un pretexto poético, de una tensión anímica genérica sin apenas objeto verdadero. Pero, por convencional que sea el motivo de que el poeta cortesano caballeresco se sirve para probar la capacidad de resonancia de su ánimo, tanto su éxtasis, que eleva a la mujer al cielo, como la atención que dedica a sus propias

171 A. PILLET: *Zur Ursprungsfrage der altprovenzalischen Lyrik.* "Memorias de la Soc. Cient. de Königsberg", "Geisteswiss. Hefte", número 4, p. 359

172 JOSEF HELL: *Die arabische Dichtung im Rahmen der Weltliteratur.* Discurso rectoral de Erlangen, 1927.

173 Cf. D. SCHELUDKO: *Beiträge zur Entstehungsgesch. der altprov. Lyrik. Klass. lateinische Theorie*, en "Archivum Romanicum", 1927, XI, pp. 309 ss.

emociones y la pasión con que escruta sus personales sentimientos y analiza las vivencias de su corazón, son auténticos y completamente nuevos en relación con la tradición clásica.

La menos convincente de todas las teorías sobre el origen literario de la lírica trovadoresca es la doctrina que la quiere hacer derivar de las canciones populares[174]. Según ella, la forma original de las canciones de amor cortesanas sería una "canción de mayo" popular, la llamada *chanson de la mal mariée*, con el tema consabido de la muchacha casada que una vez al año, en mayo, se libera de las cadenas del matrimonio y toma por un día un amante joven. Salvo la relación de este tema con la primavera, el "preludio descriptivo de la naturaleza" (*Natureingang*)[175] y el carácter adulterino del amor descrito[176], nada corresponde en ella a los motivos de la poesía trovadoresca, e incluso estos rasgos proceden, según todas las apariencias, de la poesía cortesana, siendo la poesía popular la que los toma de ella. No se encuentra en parte alguna prueba de la existencia de una canción popular con *Natureingang* anterior a la poesía amorosa cortesana[177]. Los defensores de la teoría de la canción popular, sobre todo Gaston Paris y Alfred Jeanroy, aplican, por lo demás, incidentalmente en sus deducciones el mismo método con que los románticos creían poder demostrar la espontaneidad de la "épica popular". En primer lugar, de los documentos literarios conservados, que son relativamente tardíos y no populares, deducen un antiguo y "originario" estadio de poesía popular, y de esta etapa caprichosamente construida, no atestiguada y que probablemente no ha existido jamás, hacen proceder la poesía

174 ALFRED JEANROY: *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, 3.ª ed., 1925; GASTON PARIS: *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, en "Journal des Savants", 1892.

175 G. PARIS: *Les origines*, pp. 424, 685, 688.

176 *Ibid.*, pp. 425 s.

177 WILHELM GANZENMÜLLER: *Das Naturgefühl im Mittelalter* 1914, p. 243.

de la que han partido[178]. A pesar de todo, no resulta increíble por completo que ciertos motivos populares, fragmentos de agudeza popular, proverbios y locuciones se hayan incorporado a la poesía cortesana caballeresca, así como que ésta haya asimilado mucho del "polvillo poético" que andaba diluido en el lenguaje y procedía de la literatura antigua[179]. Pero la hipótesis de que las canciones de amor cortesanas se derivan de las canciones populares no ha sido demostrada y es difícilmente demostrable. Es posible, ciertamente, que en Francia hubiera, incluso con anterioridad a la poesía cortesana, una lírica amorosa popular; pero en cualquier caso se ha perdido por completo, y nada nos autoriza a pensar que las formas refinadas de la poesía amorosa caballeresca, formas escolásticamente complicadas, que se agotan con frecuencia en un juego virtuosista de ideas y sentimientos, sean justamente los restos de aquella poesía popular perdida y evidentemente ingenua[180].

Parece que fue la poesía clerical latina medieval la que ejerció la influencia externa más importante sobre la lírica amorosa cortesana. No puede decirse, empero, que el concepto del amor caballeresco en conjunto haya sido forjado por los clérigos, por más que los poetas laicos hayan tomado de ellos algunos de sus principales elementos. Una tradición clerical precaballeresca del servicio de amor, que se creía poder suponer[181], no ha existido nunca. Las cartas amistosas entre clérigos y monjas revelan, ciertamente, ya en el siglo XI, relaciones auténticamente apasionadas, que oscilan entre la amistad y el amor, y en las que puede reconocerse ya aquella mezcolanza de rasgos espiritualistas y sensualistas bien conocida del amor caballeresco; pero incluso estos documentos no

178 HENNIG BRINKMANN: *Entstehungsgesch. des Minnesangs*, 1926, p. 45.

179 WERNER MULERTT: *Ueber die Frage nach der Herkunft der Troubadourkunst*, en "*Neuphilolog. Mitteilungen*", XXII, 1921, páginas 22 s.

180 K. BURDACH: *op. cit.*, p. 1.010

181 H. BRINKMANN: *Entstehungsgesch. des Minnessangs*, p. 17.

son más que un síntoma de aquella general revolución espiritual que se inicia con la crisis del feudalismo y encuentra su consumación en la cultura cortesana caballeresca. Así, pues, en lo referente a la relación de la lírica amorosa caballeresca con la literatura clerical medieval, se debe hablar de fenómenos paralelos más que de influencias y préstamos [182]. En lo que respecta a la parte técnica de su arte, los poetas cortesanos han aprendido mucho, indudablemente, de los clérigos, y al realizar sus primeros ensayos poéticos tenían en el oído las formas y ritmos de los cantos litúrgicos. Entre la autobiografía eclesiástica de aquella época, que, comparada con los bosquejos autobiográficos anteriores, tiene un carácter completamente nuevo y se podría incluso decir que moderno, y la poesía amorosa caballeresca, existen, asimismo, puntos de contacto, pero incluso esos mismos puntos, sobre todo la exaltada sensibilidad y el análisis más preciso de los estados de ánimo, están en relación con la transformación social general y la nueva valoración del individuo [183], y proceden, tanto en la literatura sacra como en la profana, de una raíz común histórico-sociológica. El matiz espiritualista del amor cortesano caballeresco es, indudablemente, de origen cristiano; pero trovadores y *Minnesänger* no tuvieron por qué tomarlo de la poesía clerical; toda la vida afectiva de la cristiandad estaba dominada por ese espiritualismo. El culto a la mujer podía fácilmente ser concebido según el modelo del culto cristiano a los santos [184]; derivar, en cambio, el servicio del amor del servicio a la Virgen, hallazgo característico del Romanticismo [185], es algo que carece, por el contrario, de todo fundamento histórico. La veneración a la Virgen está aún poco desarrollada en la Alta Edad Media; en

182 F. R. SCHRÖTER: *Der Minnesant*, en "Germ.-Rom. Monatsschriften", XXI, 1933, p. 186.

183 FR. V. BEZOLD: *Über die Anfänge der Selbstbiographie u. ihre Entw. im Mittelalter*, en *Aus Mittelalter und Renaissance*, 1918, p. 216.

184 ED. WECHSSLER: *Das Kulturproblem*, p. 305.

185 A. W. SCHLEGEL: *Vorlesungen über dramat. Kunst*, I, p. 14.

cualquier caso, los comienzos de la poesía trovadoresca son anteriores al culto a la Virgen. Mejor, por tanto, que inspirar el nuevo concepto del amor, es el culto a la Virgen el que adopta las características del amor cortesano caballeresco. Finalmente, tampoco la dependencia con respecto a los místicos, principalmente San Bernardo de Claraval y Hugo de San Víctor, de la concepción caballeresca del amor, es tan inequívocamente segura como se quiere hacer creer[186].

Pero sean cualesquiera sus influencias y determinaciones, la poesía trovadoresca es poesía lírica, opuesta por completo al espíritu ascético jerárquico de la Iglesia. Con ella el poeta profano desplaza definitivamente al clérigo poetizante. Concluye así un período de cerca de tres siglos, en el que los monasterios fueron los únicos centros de la poesía. Incluso durante la hegemonía intelectual del monacato, la nobleza no había dejado nunca de constituir una parte del público literario; pero, frente al anterior papel exclusivamente pasivo del laicado, la aparición del caballero como poeta significa una novedad tan completa que se puede considerar este momento como uno de los cortes más profundos habidos en la historia de la literatura. Naturalmente, no debemos imaginarnos que el cambio social que coloca al caballero a la cabeza del desarrollo cultural fue algo completamente uniforme y general. Junto al trovador caballeresco sigue habiendo, lo mismo que antes, el juglar profesional, a cuya categoría desciende el caballero cuando ha de salir adelante con su arte, pero frente al cual representa una clase aparte. Junto al trovador y el juglar hay, naturalmente, también después de este cambio, el clérigo que sigue poetizando, aunque desde el punto de vista de la evolución histórica no vuelva a desempeñar un papel de guía. Y existen también los *vagantes*, extraordinariamente importantes tanto en el aspecto histórico como en el artístico, que llevan una vida muy semejante a la de los juglares va-

186 ETIENNE GILSON: *La Théologie mystique de Saint Bernard*, 1934, p. 215.

gabundos y con los que frecuentemente se les confunde. Ellos, sin embargo, orgullosos de su educación, buscan ansiosamente distinguirse de sus más bajos competidores. Los poetas de la época se distribuyen más o menos por todas las clases de la sociedad; hay entre ellos reyes y príncipes (Enrique VI, Guillermo de Aquitania), miembros de la alta nobleza (Jaufré Rudel, Bertran de Bron), de la pequeña nobleza (Walter von der Vogelweide), *ministeriales* (Wolfram de Eschenbach), juglares burgueses (Marcabrú, Bernart de Ventadour) y clérigos de todas las categorías. Entre los cuatrocientos nombres conocidos de poetas hay también diecisiete mujeres.

Desde la aparición de la caballería, las antiguas narraciones heroicas abandonan las ferias, los pórticos de las iglesias y las posadas, y vuelven nuevamente a escalar las clases más altas, encontrando en todas las cortes un público interesado. Con ellos los juglares vuelven a ser estimados altamente. Naturalmente, quedan muy por debajo del caballero poeta y del clérigo, que no quieren ser confundidos con ellos, como los poetas y actores del teatro de Dioniso en Atenas no querían ser confundidos con los mimos, ni los *skop* de la época de las invasiones, con los bufones. Pero entonces los poetas de distintas clases sociales manejaban, en general, asuntos diversos, y con esto se distinguían unos de otros. Ahora, por el contrario, que el trovador trata la misma materia que el juglar, tiene que intentar elevarse como el cantor vulgar por el modo de manejar esta materia. El "estilo oscuro" *(trobar clus)*, que se pone ahora de moda, la oscuridad rebuscada y enigmática, la acumulación de dificultades tanto en la técnica como en el contenido, no son otra cosa que un medio que sirve, por un lado, para excluir a las clases bajas e incultas del disfrute artístico de los círculos superiores, y, por otro, para distinguirse del montón de los bufones e histriones. El gusto por el arte difícil y complicado se explica, la mayoría de las veces, por una intención más o menos manifiesta de distinción social: el atractivo estético del sentido oculto, de las asociaciones forzadas, de la composición inconexa y rapsó-

dica, de los símbolos inmediatamente evidentes y que nunca se agotan completamente, de la música difícilmente recordable, de la "melodía que al principio no se sabe cómo ha de terminar", en una palabra, de toda la fascinación de los placeres y los paraísos secretos. La significación de esta tendencia aristocrática de los trovadores y su escuela se puede valorar justamente cuando se piensa que Dante estimaba sobre todos los poetas provenzales a Arnaut Daniel, el más oscuro y complicado [187].

A pesar de su condición inferior, el juglar humilde disfruta de infinitas ventajas por ejercer la misma profesión que el poeta caballeresco; de lo contrario, no se le hubiera consentido hablar públicamente de sí mismo, de sus sentimientos subjetivos y privados, o, para decirlo de otro modo, no se le hubiera consentido pasar de la épica a la lírica. El subjetivismo poético, la confesión lírica y todo el presuntuoso análisis de los sentimientos solamente son posibles como consecuencia de la nueva consideración del poeta. Y sólo porque participaba del prestigio social del caballero podía el poeta hacer valer de nuevo sus derechos de autor y de propiedad sobre su obra. Si el quehacer poético no hubiese sido ejercido también por personas de elevada condición social, no hubiera podido naturalizarse tan pronto la costumbre de nombrarse en las propias obras. Marcabrú lo hace en veinte de sus treinta y una canciones conservadas, y Arnaut Daniel, en casi todas [188].

Los juglares, que se encuentran de nuevo en todas las cortes, y que, en lo sucesivo, forman parte de la comitiva, incluso en las cortes más modestas, eran expertos histriones, cantaban y recitaban. ¿Eran obra suyas las composiciones que recitaban? Al principio, como sus antecesores los mimos, probablemente tuvieron que improvisar con frecuencia, y hasta la mitad del siglo XII fueron, sin duda alguna, poetas y cantores al mismo tiempo. Más tarde, sin embargo, debió de introducirse una especiali-

187 BEDIER-HAZARD: *Hist. de la litt. franç.*, I, 1923, p. 46.
188 ED. WECHSSLER: *Das Kulturproblem*, p. 93.

zación y parece que al menos una parte de los juglares se limitó a la recitación de obras ajenas. Los príncipes y nobles, sin duda, les ayudaban como expertos en la solución de dificultades técnicas. Desde el primer momento, los cantores plebeyos estaban al servicio de los nobles aficionados, y, más tarde, probablemente también los poetas caballeros empobrecidos sirvieron del mismo modo a los grandes señores en sus aficiones. En ocasiones, el poeta profesional que alcanzaba el triunfo recurría a los servicios de juglares más pobres. Los ricos aficionados y los trovadores más ilustres no recitaban sus propias composiciones, sino que las hacían recitar por juglares pagados[189]. Surge así una auténtica división del trabajo artístico, que, al menos al principio, subrayaba fuertemente la distancia social entre el noble trovador y el juglar vulgar. Pero esta distancia disminuye paulatinamente y, como resultado de la nivelación, encontramos, más tarde, sobre todo en el norte de Francia, un tipo de poeta muy semejante ya al escritor moderno: ya no compone poesía para la declamación, sino que escribe libros para leer.

En su tiempo, los antiguos poemas heroicos se cantaban, las *chansons de geste* se recitaban, y, probablemente, todavía la antigua epopeya cortesana se leía en público, pero las novelas de amor y de aventuras se escriben para la lectura privada, sobre todo de las damas. Se ha dicho que este predominio de la mujer en la composición del público lector ha sido la modificación más importante acaecida en la historia de la literatura occidental[190]. Pero tan importante como ella es para el futuro la nueva forma de recepción del arte: la lectura. Sólo ahora, cuando la poesía se convierte en lectura, puede su disfrute convertirse en pasión, en necesidad diaria, en costumbre. Ahora, por vez primera, al convertirse en "literatura", el disfrute de la poesía no está restringido ya a las horas solemnes de la vida, a las ocasiones extraordinarias y a las festividades,

189 EDMOND FARAL: *Les jongleurs en France au moyen âge*, 1910, pp. 73 s.
190 A. THIBAUDET: *Le liseur des romans*, 1925, p. XI.

sino que puede convertirse en distracción de cualquier momento. Con esto pierde también la poesía los últimos restos de su carácter sagrado y se torna mera "ficción", invención en la que no es preciso crear para encontrar en ella un interés estético. Esta es la razón de que Chrétien de Troyes haya sido caracterizado como el poeta que no sólo no cree ya en el auténtico sentido de los misterios de que tratan las leyendas celtas, sino que ni siquiera las comprende. La lectura regular hace que el oyente devoto se convierta en un lector escéptico, pero, al mismo tiempo, en un conocedor experimentado también. Y ahora, por vez primera, con la aparición de estos conocedores, se convierte el círculo de oyentes y lectores en una especie de público literario. La sed de lectura de este público trae consigo, entre otros, también el fenómeno de la efímera literatura de moda, cuyo primer ejemplo es la novela amorosa cortesana.

Frente al recitado y la declamación, la lectura requiere una técnica narrativa completamente nueva: exige y permite el uso de nuevos efectos hasta ahora completamente desconocidos. Por lo común, la obra poética destinada al canto o al recitado sigue, en cuanto a su composición, el principio de la mera yuxtaposición: se compone de cantos, episodios y estrofas aislados, más o menos completos en sí mismos. El recitado puede interrumpirse casi por cualquier parte, y el efecto del conjunto no sufre apenas daño esencial si se pasan por alto algunas de las partes integrantes. La unidad de tales obras no reside en su composición, sino en la coherencia de la visión del mundo y del sentido de la vida que preside todas sus partes. Así está construida también la *Chanson de Roland* [191]. Chrétien de Troyes, en cambio, emplea especiales efectos de tensión, dilaciones, digresiones y sorpresas, que resultan no de las partes aisladas de la obra, sino de la relación de estas partes entre sí. de su sucesión y contraposición. El poeta de las novelas cortesanas de amor y aventuras sigue este

191 KARL VOSSLER: *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentw.*, 1921, 3.ª ed., p. 59.

método no sólo por que, como se ha dicho [192], tiene que habérselas con un público más difícil que el del poeta de la *Chanson de Roland*, sino también porque escribe para lectores y no para oyentes, y, en consecuencia, puede y debe lograr efectos en los que no cabía pensar cuando se trataba de un recitado oral necesariamente breve y con frecuencia interrumpido arbitrariamente. La literatura moderna comienza con estas novelas destinadas a la lectura; esto no sólo porque ellas son las primeras historias románticas amorosas del Occidente, las primeras obras épicas en las cuales el amor desaloja todo lo demás, el lirismo lo inunda todo y la sensibilidad del poeta es el único criterio de la calidad estética, sino porque, parafraseando un conocido concepto de la dramaturgia, son los primeros *récits bien faits*.

El proceso de evolución, que en el período de la poesía cortesana arranca del trovador caballeresco y del juglar popular como de dos tipos sociales completamente distintos, lleva primero a una cierta aproximación entre ambos, pero después, a fines del siglo XIII, tiende a una nueva diferenciación, cuyo resultado es, por una parte, el juglar de empleo fijo, el poeta cortesano en sentido estricto, y, por otra, el juglar otra vez decaído y sin protector. Desde que las cortes tienen poetas y cantores estables, que son empleados oficiales de ellas, los juglares errantes pierden la clientela de los altos círculos y se dirigen nuevamente, como en sus orígenes, a comienzos del período caballeresco, al público humilde [193]. Por el contrario, los poetas cortesanos, en contraposición consciente a los juglares vagabundos, tienden a convertirse en auténticos literatos, con todas las vanidades y todo el orgullo de los futuros humanistas. El favor y la liberalidad de los grandes señores no bastan ya a satisfacerlos; presumen ahora de ser los maestros de sus protectores [194]. Pero los príncipes no los mantienen ya sólo para que diviertan a invitados,

192 *Ibid.*
193 EMILE FREYMOND: *Jongleurs und Menestrels*, 1883, p. 48.
194 JOS. BÉDIER: *Les fabliaux*, 1925, 4.ª ed., pp. 418 y 421.

sino para *tenerlos como compañeros, confidentes y consejeros*. Son, normalmente, *ministeriales*, como revela su nombre de *menestrels*. Pero la consideración que disfrutan es mucho más grande de lo que había sido nunca la de los *ministeriales;* son la máxima autoridad en todas las cuestiones de buen gusto, usos cortesanos y honor caballeresco [195]. Son los auténticos precursores de los humanistas y poetas renancentistas, o lo son por lo menos en la misma medida que sus antagonistas, los *vagantes*, a los que Burckhardt atribuye esta función [196].

El *vagans* es un clérigo o un estudiante que anda errabundo como cantor ambulante; es, pues, un clérigo huido o un estudiante perdulario, esto es, un *déclassé*, un bohemio. Es un producto de la misma transformación económica, un síntoma de la misma dinámica social que dio origen a la burguesía ciudadana y a la caballería profesional, pero presenta ya rasgos importantes del desarraigo social de la moderna intelectualidad. El *vagans* carece de todo respeto para la Iglesia y para las clases dominantes, es un rebelde y un libertino que se subleva, por principio, contra toda tradición y contra toda costumbre. En el fondo es una víctima del equilibrio social roto, un fenómeno de transición que aparece siempre que amplios estratos de población dejan de ser grupos estrechamente cerrados que predominan la vida de todos sus miembros, y se convierten en grupos más abiertos, que ofrecen mayor libertad pero menor protección. Desde el renacimiento de las ciudades y la concentración de la población, y, sobre todo, desde el florecimiento de las universidades, puede observarse un nuevo fenómeno: el proletariado intelectual [197]. También para una parte del clero desaparece la seguridad económica. Hasta ahora la Iglesia había aten-

195 E. FARAL: *op. cit.*, p. 114.

196 HOLM SÜSSMILCH: *Die lateinische Vagantenpoesie des 12. u. 13. Jahrh. als Kulturerscheinung*, 1917, p. 16. Cf. la recensión de WOLFGANG STAMMLER en "Mitteilungen der hist. Lit.", 1920, vol. 48, pp. 85 ss., y GEORG V. BELOW: *Ueber hist. Periodisierungen*, 1925, p. 33.

197 *Carmina Burana*, ed. por ALFONS HILKA y OTTO SCHUMANN, II (Comentario), 1930, p. 82.

dido a todos los alumnos de las escuelas episcopales y conventuales, pero ahora que, a consecuencia de la mayor libertad individual y el deseo general de mejora social, las escuelas y las universidades se llenan de jóvenes pobres, la Iglesia no está dispuesta a ocuparse de ellos y a encontrar puestos para todos. Los jóvenes, muchos de los cuales ni siquiera pueden terminar sus estudios, llevan ahora una vida errabunda de mendigos y comediantes. Nada más natural que estén siempre dispuestos a vengarse, con el veneno y la hiel de su poesía, de la sociedad que los abandona.

Los *vagantes* escriben en latín; son, pues, juglares de los señores eclesiásticos, no de los laicos. Por lo demás, no son muy distintas la vida de un estudiante vagabundo y la de un juglar errante. Ni siquiera la diferencia de cultura debió de ser entre ellos tan grande como se piensa en general. En resumen, fuesen clérigos que habían colgado los hábitos o estudiantes perdularios, eran cultos sólo a medias, como los mimos o los juglares [198]. A pesar de todo, sus obras, al menos en su tendencia general, son poesía docta y de clase, que se dirige a un público relativamente restringido y culto. Y aunque con frecuencia estos vagabundos se vean obligados a entretener también a círculos profanos y a poetizar en lenguaje vulgar, se mantienen siempre rigurosamente separados de los juglares vulgares [199].

La poesía de los *vagantes* y la poesía escolar no se pueden distinguir siempre con exactitud [200]. Una parte considerable de la lírica medieval amorosa, escrita en latín, era poesía de estudiantes, y en parte no es otra cosa que mera poesía escolar, es decir, producción poética nacida de la enseñanza. Muchas de las más ardientes canciones de amor fueron simples ejercicios escolares; su fondo de experiencia no puede, por tanto, haber sido muy grande.

198 J. BÉDIER: *Les fabliaux*, p. 395.

199 HENNING BRINKMANN: *Werden und Wesen der Vaganten*, en "Preuss. Jahrbücher", 1924, p. 195.

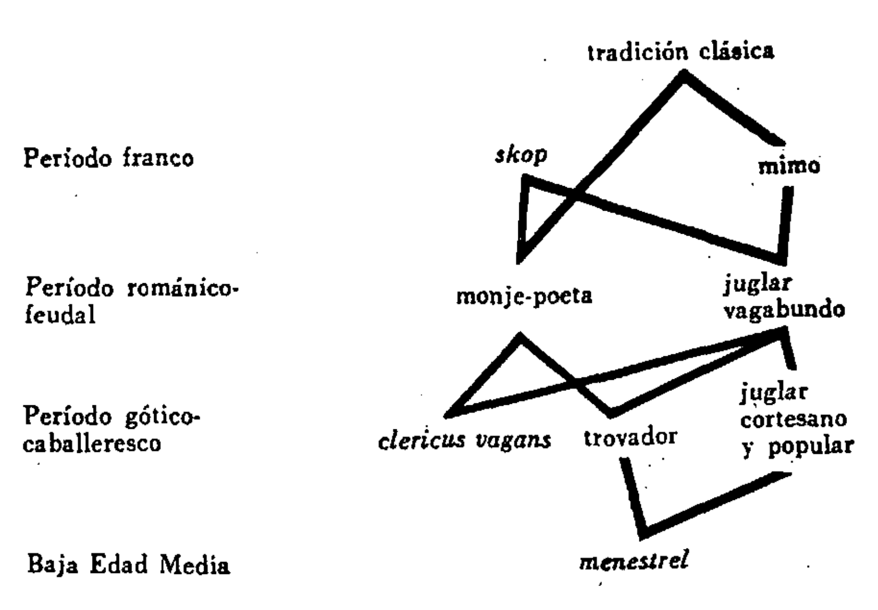
200 Cf. para lo que sigue HILKA-SCHUMANN: *Carmina Burana*, páginas 84 s.

Pero tampoco esta poesía escolar constituye toda la lírica latina medieval. Hay que admitir que al menos una parte de las canciones báquicas, si no ya de las canciones de amor, han nacido en los conventos. Composiciones, por otra parte, como el *Concilium in Monte Romarici* o la disputa *De Phyllide et Flora* han de atribuirse probablemente al alto clero. De aquí se deduce que casi todas las capas del clero colaboraron en la poesía latina medieval de argumento profano.

La lírica amorosa de los *vagantes* se distingue de la de los trovadores sobre todo en que habla de las mujeres con más desprecio que entusiasmo, y trata el amor sensual con una inmediatez casi brutal. También esto es un signo de la falta de respeto de los *vagantes* para con todo lo que por convencionalismo merece reverencia, y no, como se ha pensado, una especie de venganza por la continencia, que probablemente no guardaron nunca. En la lírica goliardesca la mujer aparece iluminada por la misma cruda luz de los *fabliaux*. Esta semejanza no puede ser casual, y hace más bien suponer que los *vagantes* contribuyeron a la génesis de toda la literatura misógina y antirromántica. El hecho de que en los *fabliaux* no se perdone a ninguna clase social, ni al monje ni al caballero, ni al burgués ni al campesino, apoya esta hipótesis. El poeta vagabundo entretiene en ocasiones, si llega el caso, también al burgués, y hasta encuentra en él, a veces, un aliado en su lucha de guerrilla contra los detentadores del poder en la sociedad; pero, a pesar de ello, le desprecia. Sería totalmente falso considerar los *fabliaux*, no obstante su tono irrespetuoso, su forma inculta y su naturalismo crudo, como literatura total y exclusivamente popular y pensar que su público estaba compuesto de elementos puramente burgueses. Los creadores de los *fabliaux* son, efectivamente, burgueses, no caballeros, y su espíritu es igualmente burgués, es decir, racionalista y escéptico, antirromántico y dispuesto a ironizar sobre sí mismo. Pero así como el público burgués se deleita con las novelas caballerescas tanto como con las divertidas historias de su propio ambiente, el público noble escucha también con

agrado tanto las procaces narraciones de los juglares como las románticas historias de héroes de los poetas cortesanos. Los *fabliaux* no son literatura específicamente burguesa en el sentido en que los cantos heroicos son literatura clasista de la nobleza guerrera, y las románticas novelas de amor, de la caballería cortesana. Los *fabliaux* son, en todo caso, una literatura aislada y autocrítica, y la autoironía de la burguesía que se expresa en ellas la hace agradable también para las clases superiores. El gusto del público noble por la literatura amena de la clase burguesa no significa, por lo demás, que la nobleza encuentre esta literatura comparable a las novelas caballerescas cortesanas; la encuentra mucho más divertida, como las exhibiciones de los mimos, de los histriones y de los domadores de osos.

En la Baja Edad Media el aburguesamiento de la poesía se hace cada vez más intenso y, con la poesía y su público, se aburguesa también el poeta. Pero fuera del "maestro cantor", burgués de condición y de mentalidad, la evolución no produce en la Edad Media ningún otro tipo: modifica simplemente los ya existentes, cuyo árbol genealógico muestra aproximadamente el siguiente esquema:



## 9

## *EL DUALISMO DEL GOTICO*

La movilidad espiritual del período gótico puede, en general, estudiarse mejor en las obras de las artes plásticas que en las creaciones de la poesía. Esto es así no sólo porque el ejercicio de aquéllas permanece ligado durante toda la Edad Media a una clase profesional más o menos unitaria, y a consecuencia de ello muestra una evolución casi sin solución de continuidad, mientras la producción poética pasa de una clase social a otra y se desarrolla, por así decirlo, a saltos y a empujones, en etapas aisladas, frecuentemente inconexas, sino también porque el espíritu de la burguesía, que es el elemento propulsor de la nueva sociedad, cuyo estatismo ha sido turbado, se impone en las artes plásticas de manera más rápida y radical que en la poesía. En ésta, solamente algunos géneros aislados y periféricos con respecto a la masa de la producción expresan directamente el gozo de vivir, el realismo y el gusto mundano del sentimiento burgués, mientras que, por el contrario, las artes plásticas están en casi todas sus formas llenas de esta disposición de ánimo burguesa. El gran giro del espíritu occidental —el regreso desde el reino de Dios a la naturaleza, de las postrimerías a las cosas próximas, de los tremendos misterios escatológicos a los problemas más inocuos del mundo de las criaturas— se consuma aquí, en las artes plásticas, de manera más evidente que en las formas representativas de la poesía; y es también en las artes plásticas donde más pronto se observa que el interés del artista comienza a desplazarse desde los grandes símbolos y las grandes concepciones metafísicas a la representación de lo directamente experimentable, de lo individual y lo visible. Lo orgánico y lo vivo, que desde el final del mundo antiguo

habían perdido su sentido y su valor, vuelven de nuevo a ser apreciados, y las cosas singulares de la realidad empírica no necesitan ya una legitimación ultramundana y sobrenatural para convertirse en objeto de representación artística.

Nada ilustra mejor el sentido de esta transformación que las palabras de Santo Tomás: "Dios se alegra de todas las cosas, porque todas y cada una están en armonía con Su Esencia." Estas palabras contienen toda la justificación teológica del naturalismo artístico. Toda realidad, por mínima, por efímera que sea, tiene una relación inmediata con Dios; todo expresa lo divino a su manera, y todo tiene, por tanto, para el arte un valor y un sentido propios. Y aun cuando por el momento las cosas sólo merezcan atención en cuanto dan testimonio de Dios, y estén ordenadas en una rigurosa escala jerárquica según su grado de participación en lo divino, la idea de que ninguna categoría del ser, por baja que sea, es totalmente insignificante ni está completamente olvidada por Dios, y no es, por tanto, indigna por completo de la atención del artista, señala el comienzo de una nueva época. También en el arte prevalece, sobre la idea de un Dios existente fuera del mundo, la imagen de una potencia divina operante dentro de las cosas mismas. El Dios que "imprime el movimiento desde fuera" corresponde a la mentalidad autocrática del antiguo feudalismo; el Dios presente y activo en todos los órdenes de la naturaleza corresponde a la actitud de un mundo más liberal, que no excluye completamente ya la posibilidad del ascenso en la escala social. La jerarquía metafísica de las cosas refleja todavía ciertamente una sociedad articulada en castas; pero el liberalismo de la época expresa ya que incluso los últimos grados del ser son considerados como insustituibles en su naturaleza específica. Antes, las clases estaban separadas por un abismo insalvable; ahora están en contacto, y, de igual manera, también el mundo, como objeto del arte, constituye una realidad continua aunque cuidadosamente jerarquizada.

Es cierto que tampoco ahora, en la Plena Edad Media,

se puede hablar de un simple naturalismo nivelador que transforme toda la realidad en una suma de datos sensibles, como no se puede hablar tampoco de que el orden burgués elimine radicalmente las formas de dominio feudales, ni de que quede abolida totalmente la dictadura de la Iglesia o de que se forme una cultura autónoma y mundana. En el arte, lo mismo que en todos los otros terrenos de la cultura, solamente se puede hablar de un equilibrio entre individualismo y universalismo, de un compromiso entre libertad y sujeción. El naturalismo gótico es un equilibrio inestable entre la afirmación y la negación de las tendencias mundanas, de igual manera que toda la caballería es en sí una contradicción, y que toda la vida religiosa de la época oscila entre dogma e interioridad, fe clerical y piedad laica, ortodoxia y subjetivismo. Es siempre la misma íntima contradicción, la misma polaridad espiritual que se manifiesta en los antagonismos sociales, religiosos y artísticos.

El dualismo del gótico se manifiesta del modo más sorprendente en el peculiar sentimiento que de la naturaleza tienen el arte y el artista en este período. La naturaleza no es ya el mundo material mudo e inanimado, tal como lo concebía la Alta Edad Media, siguiendo en ello la imagen judío-cristiana de Dios y la idea de un señor espiritual invisible y creador del mundo. La trascendencia absoluta de Dios había llevado de modo tan necesario a la depreciación de la naturaleza, como ahora el panteísmo conduce a su rehabilitación. Hasta el movimiento franciscano, solamente el hombre es "hermano" del hombre; a partir de él lo es toda criatura [201]. También esta nueva concepción del amor está en correspondencia con la tendencia liberal del espíritu de la época. Ya no se buscan en la naturaleza alegorías de una realidad sobrenatural, sino las huellas del propio yo, los reflejos del propio sentimiento [202]. El prado florido, el río helado, la primavera

201 MAX SCHELER: *Wesen und Formen der Sympathie*, 1923, páginas 99 s.

202 W. GANZENMÜLLER: *op. cit.*, p. 225.

y el otoño, la mañana y la tarde, se convierten en estaciones en la peregrinación del alma. Pero, a pesar de esta correspondencia, falta siempre la visión individual de la naturaleza; las imágenes naturales son tópicos inalterables, rígidos, sin variedad personal y sin intimidad [203]. Los paisajes primaverales o invernales de las canciones de amor se repiten cien veces y terminan, finalmente, por convertirse en fórmulas vacías por completo y meramente convencionales. Sin embargo, es significativo que la naturaleza en general se haya vuelto objeto de interés y sea considerada digna de ser descrita por sí misma. El ojo ha de abrirse primeramente a la naturaleza antes de que pueda descubrir en ella rasgos individuales.

El naturalismo del gótico se expresa de forma mucho más coherente y clara en la representación del hombre que en los cuadros de paisajes. Allí encontramos por todas partes una concepción artística totalmente nueva, opuesta por completo a la abstracción y a la estereotipia románicas. Ahora el interés se dirige a lo individual y característico, y ello no sólo en las estatuas de los reyes en Reims y en los retratos de los fundadores en Naumburgo. La expresión fresca, viva y directamente expresiva de estos retratos la encontramos ya, en cierto modo, en las figuras del pórtico occidental de Chartres [204]. Ya éstas están diseñadas de tal manera, que tenemos la certeza de que se trata de estudios hechos sobre modelos auténticos y vivos. El artista tuvo que conocer personalmente a aquel viejo sencillo, de aspecto campesino, con pómulos salientes, nariz corta y ancha, y los ojos un poco oblicuamente cortados. Pero lo extraño es que estas figuras, que todavía tienen la pesadez y la tosquedad de los primeros tiempos del feudalismo, y que no pueden mostrar aún la posterior movilidad cortesana caballeresca, estén ya tan sorprendentemente bien caracterizadas. La sensibilidad para lo individual es

203 ALFRED BIESE: *Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit*, 1888, p. 116.

204 WILHELM VÖGE: *Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200*, en "Zeitschr. f. bild. Kunst". nueva serie, XXV, 1914, páginas 193 ss.

uno de los primeros síntomas de la nueva dinámica. Es asombroso cómo, de repente, la concepción artística que estaba acostumbrada a contemplar el género humano sólo en su totalidad y en su homogeneidad y a diferenciar a los hombres sólo en elegidos y condenados, pero que juzgaba las diferencias individuales como completamente desprovistas de interés, es sustituida por una voluntad artística que acentúa precisamente los rasgos individuales de las figuras y aspira a fijar lo que es en ellas único e irrepetible[205]; es asombroso cómo surge súbitamente la sensibilidad para la vida común y cotidiana, cómo se aprende rápidamente a observar de nuevo, a mirar "bien" otra vez, cómo nuevamente se encuentra placer en lo casual y en lo trivial. Nada es tan significativo de la transformación estilística que aquí se realiza como el hecho de que, incluso en un idealista como Dante, la consideración de los pequeños detalles característicos se convierta en fuente de las más grandes bellezas poéticas.

¿Qué ha ocurrido realmente? En esencia, lo siguiente: el arte espiritualista, enteramente unilateral, de la Alta Edad Media, que renunciaba a toda semejanza con la realidad inmediata, a toda confirmación por parte de los sentidos, ha sido desplazado por una concepción para la cual *la validez de toda expresión artística, incluso cuando se* trata de lo más trascendente, de lo más ideal y lo más divino, depende de que se corresponda ampliamente con la realidad natural y sensible. Con esto aparecen transformadas todas las relaciones entre espíritu y naturaleza. La naturaleza no se caracteriza ya por su falta de espiritualidad, sino por su transparencia espiritual, por su capacidad para expresar lo espiritual, aunque todavía no por su propia espiritualidad. Semejante mutación sólo pudo producirse por el cambio que sufre el mismo concepto de la verdad, que se modifica, y, en vez de su primitiva orientación unilateral, adopta una forma bilateral determinada, después de que se han abierto dos caminos a la verdad,

205 HENRI FOCILLON: *Origines monumentales du portrait français*, en *Mélanges offerts à M. Nicolas Jorga*, 1933, p. 271.

o, quizá mejor, después que se han descubierto dos verdades distintas. La idea de que la representación de un objeto verdadero en sí, para ser artísticamente correcta debe conformarse a la experiencia de los sentidos, y de que, por tanto, el valor artístico y el valor ideal de una representación no tienen, en absoluto, por qué estar de acuerdo, concibe la relación de los valores de una forma totalmente nueva, en comparación con la concepción de la Alta Edad Media, y significa, en realidad, simplemente la aplicación al arte de la doctrina, bien conocida, de la filosofía de la época acerca de la "doble verdad". La discordia originada por la ruptura con la antigua tradición feudal y por la incipiente emancipación del espíritu de la Iglesia en ninguna parte se expresa de manera más aguda que en esta doctrina, que hubiera parecido monstruosa a toda otra cultura precedente. ¿Qué podría ser más inconcebible para una época firme en su fe que el que existan dos fuentes distintas de verdad, que fe y ciencia, autoridad y razón, teología y filosofía se contradigan y, a pesar de ello, ambas, a su manera, puedan testimoniar una misma verdad? Esta doctrina constituía ciertamente un camino lleno de peligros, pero era la única salida para una época que había roto ya con la fe incondicional, pero que todavía no se había vinculado suficientemente a la ciencia; para una época que no quería sacrificar ni su ciencia a la fe ni su fe a la ciencia, y sólo mediante una síntesis de ambas podía construir su cultura.

El idealismo gótico era al mismo tiempo un naturalismo que trataba de representar correctamente, también en el aspecto empírico, sus figuras espirituales ideales arraigadas en el mundo suprasensible, lo mismo que el idealismo filosófico de la época colocaba la idea no sobre las cosas particulares, sino *en ellas*, y afirmaba tanto las ideas como las cosas singulares. Traducido al lenguaje de la disputa de los "universales", esto quiere decir que los conceptos universales eran concebidos como inmanentes a los datos empíricos, y que sólo en esta forma se reconocía su existencia objetiva. Este nominalismo moderado, como se le llama en la historia de la filosofía, se basaba todavía,

pues, en una concepción del mundo totalmente idealista y sobrenatural; pero estaba tan distante del idealismo absoluto —es decir, del "realismo" de la disputa de los universales— como del posterior nominalismo extremo, que negaba la existencia objetiva de las ideas en cualquier forma y aceptaba como verdaderamente reales sólo los hechos empíricos individuales, concretos, únicos e irrepetibles. El paso decisivo estaba dado ya desde el momento en que se comenzó a tener en cuenta las cosas singulares en la búsqueda de la verdad. Hablar de "cosas singulares" y preocuparse de la sustancialidad de la existencia singular *era hablar ya de individualismo y relativismo* y admitir al menos la dependencia parcial de la verdad de principios mundanos y sujetos al fluir histórico.

El problema en torno al que gira la disputa de los universales es no sólo el problema central de la filosofía, no sólo el problema, filosófico por excelencia, del que son simples variantes todas las cuestiones filosóficas fundamentales —las cuestiones de empirismo e idealismo, de relativismo y absolutismo, de individualismo y universalismo, de historicismo y ahistoricismo—, sino que es mucho más *que un mero problema filosófico: es la quintaesencia* de los problemas vitales que se dan con todo sistema cultural ante los cuales hay que tomar una posición tan pronto como se es consciente de su existencia espiritual. El nominalismo moderado, que no niega la realidad de las ideas, pero las considera inseparables de las cosas de la realidad empírica, es la fórmula fundamental de todo el dualismo gótico, tanto de los antagonismos de la estructura económica y social como de las íntimas contradicciones del idealismo y del naturalismo artísticos de la época. La función del nominalismo en este momento corresponde exactamente a la de la sofística en la historia del arte y la cultura antiguos. Nominalismo y Sofística pertenecen a las doctrinas filosóficas típicas de las épocas antitradicionalistas y liberales; uno y otra son filosofía de "ilustración", cuya esencia consiste en concebir como valores relativos, es decir, completamente mutables y transitorios, las normas consideradas hasta el momento como

universalmente válidas y atemporales, y en negar los valores "puros", absolutos, independientes de premisas individuales.

El desplazamiento de los fundamentos filosóficos de la concepción medieval del mundo y el paso de la metafísica desde el realismo al nominalismo sólo se tornan comprensibles si se los pone en relación con su fondo sociológico. Pues lo mismo que el realismo corresponde a un orden social fundamentalmente antidemocrático, a una jerarquía en la que sólo cuentan los vértices, a una organización absolutista y supraindividual que obligaba a la vida a someterse a los vínculos de la Iglesia y del feudalismo y no dejaba al individuo la más pequeña libertad de movimiento, así el nominalismo corresponde a la disolución de las formas autoritarias de comunidad y al triunfo de una vida social individualmente articulada frente al principio de la subordinación incondicional. El realismo es la expresión de una visión del mundo estática y conservadora; el nominalismo, por el contrario, de una visión dinámica, progresiva y liberal. El nominalismo, que asegura a todas las cosas singulares una participación en el Ser, corresponde a un orden de vida en el que también aquéllos que se encuentran en los últimos peldaños de la escala social tienen una posibilidad de elevarse.

El dualismo que determina las relaciones del arte gótico con la naturaleza se manifiesta también en la solución de los problemas de composición de este arte. De un lado, el gótico supera la técnica de composición ornamental del arte románico, que estaba inspirada sobre todo en el principio de la coordinación, y la sustituye por una forma más cercana al arte clásico, guiada por el principio de la concentración; pero, por otro lado, disgrega la escena —que en el arte románico estaba al menos dominada por una unidad decorativa— en distintas composiciones parciales que, particularmente, están dispuestas, es verdad, según el criterio clásico de unidad y subordinación, pero que en su totalidad revelan una acumulación de motivos bastante indiscrimanada. Mas, a pesar del esfuerzo por aligerar la densa composición románica y de

representar escenas completas en el tiempo y en el espacio en vez del mero encadenamiento conceptual y ornamental de las formas singulares, en el gótico predomina todavía una técnica de composición *por sumandos,* opuesta totalmente a la unidad espacial y temporal de una obra de arte clásica.

El principio de la representación "continua", la tendencia a la morosidad "cinematográfica" en cada una de las fases particulares del acontecimiento, y la predisposición a sacrificar el "momento pregnante" en favor de la amplitud épica, constituyen los elementos de una corriente que encontramos por vez primera en el arte romano tardío, y de la que en realidad nunca se prescindió completamente en la Edad Media, pero que ahora vuelve a predominar en la forma de la composición cíclica. Este principio encuentra su expresión extrema en el drama medieval, que, por su tendencia a los cambios y las variaciones, ha sido definido como "drama de movimiento" *(Bewegungsdrama),* en contraste con el drama clásico, anclado en la "unidad de lugar" *(Einortsdrama)* [206]. Los Misterios de la Pasión —con sus innumerables escenas yuxtapuestas, sus centenares de actores y su acción, que se prolonga frecuentemente durante varios días—, que siguen paso a paso el acontecimiento que se representa y se detienen en cada episodio con insaciable curiosidad, sintiendo más interés por la sucesión de los lances que por las situaciones dramáticas particulares, estos "dramas cinematográficos" medievales son, en cierto aspecto, la creación más caracterizada del arte gótico, aunque cualitativamente sean, acaso, la más insignificante. La nueva tendencia artística, que hacía que las catedrales góticas quedasen frecuentemente sin terminar, su hostilidad a las formas conclusas, que nos causa la impresión —como ya se la causaba a Goethe— de que un edificio terminado no está en realidad terminado, es decir, que es infinito, que está concebido en un eterno devenir, aquel prurito de amplitud, aquella incapacidad para reposar en una conclusión, se expresan en

[206] ARNULF PERGER: *Einortsdrama und Bewegungsdrama,* 1929.

los Misterios de la Pasión en forma ciertamente muy ingenua, pero por ello mismo tanto más clara. El dinámico sentido de la época, la inquietud que disuelve los modos tradicionales de pensar y de sentir, la tendencia nominalista a la multiplicación de las cosas singulares mudables y transitorias se manifiestan del modo más inmediato en el "drama de movimiento" de la Edad Media.

El dualismo que se expresa en las tendencias económicas, sociales, religiosas y filosóficas de la época, en las relaciones entre economía de consumo y economía comercial, feudalismo y burguesía, trascendencia e inmanencia, realismo y nominalismo, y determina tanto las relaciones del estilo gótico con la naturaleza como los criterios de composición, nos sale al encuentro al mismo tiempo en la polaridad de racionalismo e irracionalismo del arte gótico, principalmente de su arquitectura. El siglo XIX, que trató de explicar el carácter de esa arquitectura de acuerdo con el espíritu de su propia visión tecnológica, acentuó en ella sobre todo los rasgos racionalistas. Gottfried Semper la definía como una "mera traducción a piedra de la filosofía escolástica" [207], y Viollet-le-Duc veía en ella simplemente la aplicación y la ilustración de leyes matemáticas [208]. Ambos la consideraban, en una palabra, como un arte en el que predominaba una necesidad abstracta, opuesta a la irracionalidad de los motivos estéticos; ambos la interpretaban, y así la interpretó también todo el siglo XIX, como un "arte de cálculo y de ingeniería", que toma su inspiración de lo práctico y lo útil y cuyas formas expresan simplemente la necesidad técnica y la posibilidad constructiva. Se quiso deducir los principios formales de la arquitectura gótica, sobre todo su verticalismo mareante, de la bóveda de crucería, esto es, de un descubrimiento técnico. Esta teoría tecnicista cuadraba maravillosamente a la estética racionalista del siglo, según la cual en una auténtica obra de

[207] GOTTFRIED SEMPER: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, I, 1860, p. 19.

[208] VIOLLET-LE-DUC: *Dictionnaire raisonné de l'arch. franç. du XI^e au XVI^e siècle*, I, 1865, p. 153.

arte no había nada que pudiera variarse. Y así, un edificio gótico, con su lógica cerrada y su funcionalismo austero, aparecía como el prototipo de una totalidad artística en la que no se podía quitar ni añadir nada sin destruirla completamente[209]. Es incomprensible cómo esta doctrina ha podido aplicarse precisamente a la arquitectura gótica, pues la historia llena de peripecias de la construcción de sus monumentos constituye justamente la prueba mejor de que, en la forma definitiva de una obra de arte, la casualidad, o lo que parece casual en relación con el plan original, tiene una participación tan grande como la idea primitiva.

Según Dehio, el hallazgo de la bóveda de crucería representa el momento auténticamente creador en la génesis del gótico, y las formas artísticas particulares no son más que la consecuencia de esta conquista técnica. Ernst Gall fue el primero en invertir los términos y considerar la idea formal de la estructura vertical como primaria, y la ejecución técnica de aquella idea como elemento instrumental y secundario tanto en el aspecto histórico como en el artístico[210]. Después, otros han dicho incluso que la utilidad práctica de la mayoría de las "conquistas técnicas" del gótico no debe ser estimada en exceso, puesto que sobre todo la función constructiva de la bóveda de crucería es ilusoria, y, originalmente, tanto la bóveda como el sistema de contrafuertes tenían una finalidad fundamentalmente decorativa[211]. En esta controversia entre racionalistas e irracionalistas aparece, en el fondo, la misma contradicción que enfretaba ya a Semper y a Riegl sobre

209 "Dans un bel édifice du commencement du XIII^e^ siècle, il n'y a pas un ornement à enlever", VIOLLET-LE-DUC, *op. cit.*, I, página 146.

210 ERNST GALL: *Niederrheinische und normannische Architektur im Zeitalter der Frühgotik*, 1915; IDEM: *Die got. Baukunst in Frankreich u. Deutschl.*, 1925.

211 VICTOR SABOURET: *Les voûtes nervurées: rôle simplement décoratif des nervures*, en *Le Génie civil*, 1928; POL ABRAHAM: *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*, 1934, pp. 45 y 60; H. FOCILLON: *L'Art occidental*, 1938, pp. 144 y 146.

los fundamentos del estilo en general [212]. Unos quieren derivar la forma artística del correspondiente problema práctico y de su solución técnica; otros, por el contrario, subrayan que con frecuencia la idea artística se impone precisamente en oposición a los medios técnicos dados, y que la solución técnica es, en parte, el resultado de buscar una determinada forma artística. Ambas partes cometen el mismo error con signo opuesto. Y si se ha designado con razón el tecnicismo de Viollet-le-Duc como "mecánica romántica" [213], no es menos lícito considerar el esteticismo de Riegl y Gall como una idea igualmente romántica, no ya de la sujeción, sino de la libertad de la intención artística. Intención artística y técnica no se dan. en ninguna fase de la génesis de una obra de arte, separadas la una de la otra, sino que aparecen siempre en un conjunto del que sólo teóricamente pueden separarse. La autonomización de uno de los dos elementos como variable independiente significa la exaltación injustificada e irracional de uno de los principios sobre el otro, y es propio de una mentalidad "romántica". La sucesión psicológica de ambos principios en el acto de la creación carece de interés para su auténtica relación recíproca, ya que depende de un número tan elevado de factores imponderables, que debe ser considerada como "accidental". De hecho es tan posible que la bóveda de crucería "haya surgido por razones puramente técnicas y después se haya descubierto su aprovechamiento artístico" [214], como que al hallazgo técnico haya precedido una visión formal y que el arquitecto, en sus cálculos técnicos, haya sido guiado, incluso sin darse cuenta, por esta visión. El problema es científicamente insoluble. Se puede, sin embargo, establecer con precisión la conexión existente entre estos principios y el respectivo fondo social de la cuestión artística, y explicar por qué unos y otros concuerdan o se contradicen. En los

212 Cf. DAGOBERT FREY: *Gotik und Renaissance*, 1929, p. 67.
213 POL ABRAHAM: *op. cit.*, p. 102.
214 PAUL FRANKL: *Meinungen über Herkunft und Wesen der Gotik*, en la obra de WALTER TIMMLING: *Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft*, 1923, p. 21.

períodos culturales que, como, por ejemplo, la Alta Edad Media, transcurren en conjunto sin conflictos sociales, no existe, por lo común, ninguna contradicción radical entre la intención artística y la intención técnica. Las formas artísticas expresan lo que la técnica expresa, y uno de los factores es tan racional o irracional como el otro. Pero en épocas como las del gótico, en las que toda la cultura está desgarrada por antagonismos, ocurre a menudo que los elementos espirituales y materiales del arte hablan lenguajes distintos, y que, en nuestro caso, la técnica tiene carácter racional y los principios formales, por el contrario, lo tienen irracional.

La iglesia románica es un espacio cerrado, estable, que descansa en sí misma, con un interior relativamente amplio, solemne, sereno, en el que la mirada del espectador puede descansar y permanecer en pasividad absoluta. La iglesia gótica, por el contrario, se encuentra en una fase de su génesis, *se hace*, por decirlo así, ante nuestros ojos, y representa un proceso, no un resultado. La transformación de todo el sistema material en un juego de fuerzas, la disolución de todo lo rígido y estático en una dialéctica de funciones y subordinaciones, esta corriente y afluencia, esta circulación y transformación de energías, despiertan la impresión de que ante nuestros ojos se desarrolla y se decide un conflicto dramático. El efecto dinámico es tan predominante que todo lo demás parece simple medio para este fin. Por esto mismo el efecto producido por un edificio de esta clase no sólo no desmerece por estar inacabado, sino que gana en fuerza y atractivo. La inconclusión de las formas, que es propia de todo estilo dinámico —como se advierte también en el barroco—, no hace más que acentuar la impresión de movimiento infinito e ininterrumpido y la transitoriedad de toda detención en una meta. La predilección moderna por lo inacabado, lo esquemático y lo fragmentario tiene su origen aquí. Desde el gótico, todo gran arte, con la excepción de escasos y efímeros clasicismos, tiene algo de fragmentario en sí, posee una imperfección interna o externa, una detención voluntaria o involuntaria antes de

pronunciar la última palabra. Al espectador o al lector le queda siempre algo por hacer. El artista moderno se estremece ante la última palabra, porque siente la inadecuación de todas ellas. Es este un sentimiento desconocido antes del gótico.

Pero un edificio gótico no es sólo un sistema dinámico en sí, sino que además moviliza al espectador y transforma el acto del disfrute del arte en un proceso que tiene una dirección determinada y un desarrollo gradual. Un edificio de este tipo no se deja abarcar en ningún aspecto de una sola ojeada, ni ofrece desde parte alguna una visión perfecta y satisfactoria que abarque la estructura del conjunto, sino que obliga al espectador a mudar continuamente de posición, y sólo en forma de un movimiento, de un acto, de una reconstrucción, le permite hacerse una idea de la obra total [215]. El arte griego de los comienzos de la democracia se encontraba en condiciones sociales análogas a las del gótico, suscitaba en el espectador una actividad semejante. También entonces el espectador era arrancado de la tranquila contemplación de la obra de arte y obligado a participar internamente en el movimiento de los temas representados. La disolución de la forma cúbica cerrada y la emancipación de la escultura frente a la arquitectura son los primeros pasos del gótico en el camino hacia aquella rotación de las figuras por medio de la cual el arte clásico movilizaba al espectador. El paso decisivo es ahora, como entonces, la supresión de la frontalidad. Este principio se abandona ahora definitivamente; en lo sucesivo, sólo reaparece durante brevísimos períodos, y seguramente sólo dos veces en total: a principios del siglo XVI y a finales del siglo XVIII. La frontalidad, con el rigorismo que supone para el arte, es en lo sucesivo algo programático y arcaizante y nunca plenamente realizable. También en este aspecto significa el gótico el comienzo de una tradición nunca abolida hasta

215 LUDWIG COELLEN: *Der Stil der bildenden Kunst*, 1921, página 305.

el momento presente y con la que ninguna otra posterior puede rivalizar en significación y contenido.

A pesar de la semejanza entre la "ilustración" griega y la medieval y sus consecuencias para el arte, el estilo gótico es el primero que consigue sustituir la tradición antigua por algo completamente nuevo, totalmente opuesto al clasicismo, pero no inferior a él en valor. Hasta el gótico no se supera efectivamente la tradición clásica. El carácter trascendente del gótico era ya propio, ciertamente, del arte románico; éste, incluso, en muchos aspectos, fue mucho más espiritualizado que cualquier otro arte posterior, pero estaba formalmente mucho más cerca de la tradición clásica que el gótico y era mucho más sensualista y mundano. El gótico está dominado por un rasgo que buscamos inútilmente en el arte románico y que constituye la auténtica novedad frente a la Antigüedad clásica. Su sensibilidad es la forma especial en que se compenetran el espiritualismo cristiano y el sensualismo realista de la época gótica. La intensidad afectiva del gótico no era nueva en sí; la época clásica tardía fue también sentimental e incluso patética, y también el arte helenístico quería conmover y arrebatar, sorprender y embriagar los sentidos. Pero era nueva la intimidad expresiva que da a toda obra de arte del período gótico y posterior a él un carácter de confesión personal. Y aquí encontramos otra vez aquel dualismo que invade todas las formas en que se manifiesta el gótico. El carácter de confesión del arte moderno, que presupone la autenticidad y unicidad de la experiencia del artista, tiene, desde entonces, que imponerse contra una rutina cada vez más impersonal y superficial. Pues apenas el arte supera los últimos restos de primitivismo, apenas alcanza la etapa en que no ha de luchar ya con sus propios medios de expresión, aparece el peligro de una técnica siempre preparada y aplicable a discreción. Con el gótico comienza el lirismo del arte moderno, pero con él comienza también el moderno virtuosismo.

## 10

## *LOGIAS Y GREMIOS*

Las logias *(opus, oeuvre, Bauhütte)* eran, en los siglos XII y XIII, comunidades de artistas y artesanos empleados en la construcción de una gran iglesia, generalmente de una catedral, bajo la dirección artística y administrativa de personas comisionadas por la entidad que construía la obra, o que contaban con su aprobación. La función del maestro de obra *(magister operis)*, al que incumbía la provisión de materiales y de la mano de obra, y del arquitecto *(magister lapidum)*, que era responsable de la colaboración artística, de la distribución de las tareas y de la coordinación de las distintas actividades, estuvieron probablemente reunidas, con frecuencia, en una misma mano, pero lo normal era que tales menesteres se distribuyesen entre dos personas. El director artístico y el director administrativo de la construcción guardaban entre sí una relación parecida a la del director y el productor de una película, cuyo trabajo colectivo presenta, por otra parte, el único paralelo perfecto de la organización de las logias medievales. Pero existe entre ambos una diferencia esencial, y es que, por lo común, el director trabaja en cada película con personal distinto, mientras en la logia el cambio de personal no siempre coincidía con el cambio de encargo. Una parte de los operarios constituía el personal estable de la logia, que continuaba ligada al arquitecto después de la terminación de un trabajo, y otra parte cambiaba cada vez y se reclutaba en el curso del mismo.

Como sabemos, ya entre los egipcios había una especie de equipos artísticos [216], y sabemos también que los grie-

216 RICHARD THURNWALD: *Staat u. Wirtschaft im alten Aegypten*, en "Zeitschr. f. Sozialwiss.", 1901, IV, p. 789.

gos y los romanos contrataban en grupo corporaciones enteras para realizar las grandes empresas. Pero ninguna de estas asociaciones tenía el carácter de estas logias cerradas en sí y con administración propia. Un grupo profesional autónomo de esta clase hubiera sido incompatible con el espíritu de la Antigüedad clásica. Y si en la Alta Edad Media hubo algo semejante a una logia de este tipo, no era otra cosa que el mero trabajo en común de los talleres de un monasterio ocupados en una determinada construcción. Les faltaba, en cambio, una de las características esenciales de las asociaciones posteriores: la movilidad. Es cierto que las logias del período gótico, cuando la construcción de la iglesia se demoraba largamente, permanecían frecuentemente durante generaciones enteras en el mismo lugar; pero cuando el trabajo se terminaba o se interrumpía, se desplazaban nuevamente bajo la dirección de su arquitecto para asumir nuevos encargos [217]. La libertad de movimiento, que tuvo una importancia fundamental para toda la producción artística de la época, no se manifestaba, por otra parte, tanto en el cambio de lugar de los constructores agrupados como en la vida errabunda de los artesanos aislados, en su ir y venir y en su pasar de una logia a otra. Ciertamente, encontramos ya en los talleres de los conventos mano de obra extraña y adventicia, pero la mayoría de los trabajadores empleados en estos talleres estaba formada por monjes del convento mismo, que oponían una fuerte resistencia a las influencias extrañas y mudables. Mas tan pronto como cesa la estabilidad local del trabajo, y con ella la continuidad y la relativa lentitud de la evolución histórica, la producción se desplaza de los conventos a las logias y pasa a manos de laicos. En lo sucesivo se acogen estímulos de cualquier origen y se difunden por todas partes.

Los constructores de la época románica tenían que limitarse predominantemente a la prestación laboral de sus siervos y vasallos; pero cuando fue posible disponer

217 CARL HEIDELOFF: *Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland*, 1844, p. 19.

de dinero, el empleo en gran escala de mano de obra libre y foránea se hizo más fácil y pudo así formarse gradualmente un mercado laboral interregional. La extensión y el ritmo de la actividad constructora se rigen en lo sucesivo por las disponibilidades de medios de pago, y la prolongación durante siglos de la construcción de las catedrales góticas se explica, sobre todo, por las periódicas carencias de dinero. Cuando se disponía de dinero, se construía rápida e ininterrumpidamente; pero cuando faltaba éste, la actividad constructora se tornaba lenta y, en ocasiones, cesaban totalmente. De esta forma se desarrollaban, conforme a los medios financieros de que disponían, dos modos distintos de organización del trabajo: una actividad constructora con personal generalmente estable y una producción intermitente e irregular de artistas y artesanos, con un número mayor o menor, según las circunstancias[218].

Cuando, con el resurgir de las ciudades y el desarrollo de la economía monetaria, el elemento laico tomó la iniciativa en la industria de la construcción, careció al principio de una forma de organización que pudiera sustituir la disciplina de los talleres monásticos. Además, la construcción de una catedral gótica era en sí una empresa más complicada y larga que la construcción de una iglesia románica; implicaba un gran incremento del número de operarios ocupados, y su ejecución exigía un período de tiempo más largo por razones intrínsecas y, como se ha dicho ya, también frecuentemente extrínsecas. Estas circunstancias requerían una regulación más precisa del trabajo, distinta de los métodos tradicionales. La solución fue la logia, con sus disposiciones exactas sobre la admisión, retribución e instrucción de la mano de obra, con su jerarquía del arquitecto, el maestro y los oficiales, con la limitación del derecho a la propiedad artística individual y la subordinación incondicional de lo particular a las exigencias del trabajo artístico común. Lo que se trataba de conseguir era una división e integración ordenadas del

218 G. KNOOP-G. P. JONES: *The Medieval Mason*, 1933, pp. 44 s

trabajo, una especialización máxima y una coordinación perfecta de las actividades particulares. Pero este propósito no podía alcanzarse sin una verdadera orientación común de todos los interesados. Solamente mediante la subordinación voluntaria de las aspiraciones personales a los deseos del arquitecto y el continuo e íntimo contacto entre el director artístico de la obra y cada uno de sus colaboradores era posible lograr la deseada armonización de las diferencias individuales sin destruir la calidad artística de las aportaciones particulares. ¿Pero cómo fue posible tal división del trabajo en un proceso espiritual tan complejo como la creación artística?

En esta cuestión hay dos opiniones completamente opuestas y sólo semejantes por su común carácter romántico. Una se inclina a ver justamente en la colectividad de la producción artística el presupuesto de su éxito más rotundo; la otra cree, por el contrario, que la atomización de las tareas y la limitación de la libertad individual ponen al menos en peligro la realización de una auténtica obra de arte. La actitud positiva se refiere principalmente al arte medieval; la negativa, sobre todo, al cine. Ambos puntos de vista, a pesar de la contradicción de sus resultados, se basan en la misma concepción de la esencia de la creación artística: ambos consideran que la obra de arte es producto de un acto creador unitario, indiferenciado, indivisible y casi divino.

El Romanticismo del siglo XIX personificaba el espíritu colectivo de las logias en una especie de alma popular o de grupo; individualizaba, pues, algo fundamentalmente no individual, y hacía que la obra —que era la creación común de una colectividad— naciese de este alma de grupo concebida como unitaria e individual. Los críticos cinematográficos, por el contrario, no tratan de ocultar en modo alguno el carácter colectivo, esto es, la estructura compuesta del trabajo cinematográfico, e incluso acentúan su carácter impersonal —o, como suele decirse, "mecánico"—, pero ponen en entredicho el valor artístico del producto precisamente por la impersonalidad y la atomización del proceso de creación. Olvidan, sin embargo,

que también el modo de trabajar del artista individual e independiente está muy lejos de ser tan unitario y orgánico como quiere la estética romántica. Todo proceso espiritual medianamente complejo —y la creación artística es de los más complicados— se compone de toda una serie de funciones más o menos independientes, conscientes e inconscientes, racionales e irracionales, cuyos resultados tiene que examinar por igual la inteligencia crítica del artista y someterlos a una redacción conclusiva, lo mismo que el director de la logia examinaba las aportaciones particulares de sus operarios, las corregía y las armonizaba. La idea de la unidad perfecta de las facultades y funciones psíquicas es una función romántica tan insostenible como la hipótesis de un alma popular o de grupo, independiente, fuera de las almas individuales. Las almas individuales, si se quiere, representan sólo partes y refracciones de un alma colectiva, pero este alma colectiva existe única y exclusivamente en sus componentes y refracciones. Y, de igual manera, el alma individual se exterioriza habitualmente sólo en sus funciones particulares; la unidad de su actitudes —fuera del estado de éxtasis, que no es adecuado para el arte— debe ser ganada por medio de dura lucha, no es un regalo del momento fugitivo.

La logia, como asociación laboral, corresponde a una época en la que la Iglesia y los municipios eran prácticamente los únicos interesados en las obras de arte plástico. Esta clientela era relativamente pequeña, sus encargos sólo se hacían periódicamente y en la mayoría de los casos eran pronto satisfechos. El artista debía cambiar frecuentemente el lugar de su actividad para encontrar trabajo. Pero no debía andar solo y sin apoyo por el mundo; la logia, a la que podía agregarse, poseía la elasticidad que las circunstancias requerían: se establecía en un lugar y permanecía en él mientras había trabajo, y tan prontò como nò había nada que hacer se marchaba y se establecía de nuevo donde encontraba nueva ocupación. Dadas las circunstancias, ello ofrecía un amplio margen de seguridad. Un operario hábil podía permanecer en su agru-

pación mientras quisiera, pero era muy libre de pasar a otra logia o, si le agradaba la vida sedentaria, agregarse a una de las grandes logias permanentes de las catedrales de Chartres, Reims, París, Estrasburgo, Colonia o Viena. Sólo cuando la capacidad de adquisición de la burguesía ciudadana crece tanto que sus miembros constituyen, también como particulares, una clientela regular para la producción artística, puede el artista desvincularse de la logia y establecerse en una ciudad como maestro independiente [219]. Este momento llega en el curso del siglo XIV. Al principio fueron sólo los pintores y los escultores los que se emanciparon de la logia para hacerse empresarios por cuenta propia; los operarios de la construcción, en cambio, permanecieron agrupados todavía casi dos siglos, pues el simple ciudadano, como constructor en el que pudieran apoyarse, no aparece hasta finales del siglo XV. Entonces el operario de la construcción abandonó también las agrupaciones de las logias y se agregó a la organización de los gremios, a la que pintores y escultores pertenecían hacía ya mucho tiempo.

La concentración de los artistas en las ciudades y la competencia que se desarrolló entre ellos hicieron necesarias, desde el principio, medidas económicas colectivas que se podían aplicar infinitamente mejor en el marco de la organización gremial, administración autónoma que se había dado ya hacía siglos a las restantes industrias. Los gremios surgían en la Edad Media donde quiera que un grupo profesional se sentía amenazado en su existencia económica por la afluencia de competidores forasteros. El objeto de la organización era la exclusión o, al menos, la limitación de la competencia. La democracia interna, que al principio era todavía efectiva, se manifestó externamente ya desde el primer momento en forma del más intolerante proteccionismo. Los reglamentos tendían única y exclusivamente a proteger al productor y nunca al consumidor, como se quería aparentar y como

219 Cf. HANS HUTH: *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, 1923, p. 5.

quiere hacer creer todavía la idealización romántica de los gremios. La abolición de la libre competencia implicaba desde el primer momento el más grave perjuicio para los consumidores. Incluso las exigencias mínimas puestas a la calidad de los productos industriales no se imponían en absoluto por altruismo, sino que estaban formuladas con la agudeza suficiente para asegurar una venta regular y constante [220]. Pero el Romanticismo, que trataba de oponer los gremios al industrialismo y al comercialismo de la época liberal, no sólo negó el carácter originariamente monopolista y el predominio de los fines egoístas en los gremios, sino que quiso descubrir en la organización corporativa del trabajo, en los patrones de calidad válidos para todos, y en las medidas públicas de inspección, un medio para la "exaltación de la artesanía a la categoría de arte" [221]. Frente a este "idealismo", Sombart afirma, con razón, que "la mayoría de los artesanos no alcanzó nunca un alto nivel artístico" y que el oficio y producción artística han sido siempre dos cosas completamente distintas [222]. Pero aun cuando los estatutos de las organizaciones gremiales hayan podido contribuir al mejoramiento de la calidad de los productos industriales —que, naturalmente, no tiene nada que ver con el arte—, constituyeron para el artista un obstáculo y un estímulo al mismo tiempo. Sin embargo, los gremios, por antiliberales que fueran en sí, representan un progreso real con respecto a las logías, precisamente desde el punto de vista de la libertad artística.

La diferencia fundamental entre las logias y los gremios consiste en que las primeras son una organización laboral jerárquica de asalariados, mientras los segundos, al menos originariamente, son una asociación igualitaria de empresarios independientes. Las logias constituyen una colectividad unitaria en la que ninguno, ni siquiera

[220] H. VON LÖSCH: *Die Kölner Zunfturkunden*, 1907, I, pp. 99 y siguientes.

[221] OTTO VON GIERKE: *Das deutsche Genossenschaftsrecht*, I, 1868, pp. 199 y 226.

[222] WERNER SOMBART: *Der mod. Kapit.*, I, p. 85.

el arquitecto o el maestro de obra, es libre, pues también él debe seguir un programa ideal trazado por la autoridad eclesiástica y generalmente elaborado hasta en sus mínimos detalles. Por el contrario, en los talleres individuales que componen los gremios, los maestros no sólo son dueños de emplear su tiempo como quieran, sino que, además, disponen de libertad en lo que se refiere a la elección de sus medios artísticos. Los estatutos de los gremios, a pesar de toda su estrechez de miras, sólo contienen habitualmente prescripciones técnicas y no se extienden a las cuestiones puramente artísticas, a diferencia de las directrices a que debían atenerse los artistas de las logias. Dentro de ciertos límites, en la mayoría de los casos aceptados como obvios, las normas gremiales, aunque limiten la libertad de movimientos del maestro, no le prescriben qué cosa debe hacer o no hacer. La personalidad artística como tal no ha sido ciertamente reconocida todavía; el taller del artista está todavía organizado como cualquier otra industria artesana, y el artista no se siente humillado en lo más mínimo por el hecho de pertenecer al mismo gremio que el guarnicionero; pero el maestro independiente, abandonado a sí mismo y único responsable de toda su obra, de la Baja Edad Media, preludia ya al moderno artista libre [223].

Nada expresa la tendencia de la evolución artística medieval más claramente que el hecho de que el sitio de trabajo del artista se aleje gradualmente de la fábrica de la iglesia. En el período románico todo el trabajo artístico se desarrollaba en el edificio mismo. La decoración pictórica de las iglesias se compone exclusivamente de pinturas murales, que, naturalmente, no pueden ejecutarse más que en el lugar mismo. Pero también el adorno plástico del edificio nace sobre el andamio; el escultor trabaja *après la pose*, esto es, labra y cincela la piedra después que el cantero la ha encastrado en la pared. Con la aparición de las logias en el siglo XII —como observa

[223] WILHELM PINDER: *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, 1914, pp. 16 s.

ya Viollet-le-Duc— sobreviene un cambio también en este aspecto. La logia ofrece al escultor un lugar de trabajo más cómodo y mejor equipado técnicamente que el andamio. Ahora el escultor confecciona, en la mayoría de los casos, sus esculturas del principio al fin en un local especial, por lo tanto, ya no *en* la iglesia, sino *junto* a ella. Al edificio se aplican los fragmentos ya previamente preparados. El cambio no sobreviene, sin embargo, tan bruscamente como supone Viollet-le-Duc [224]; pero, de cualquier manera, aquí se inicia la evolución que lleva a la independencia del trabajo escultórico y prepara la separación de la escultura con respecto a la arquitectura. La sustitución gradual de los frescos por las tablas expresa la misma tendencia en el campo de la pintura. La última fase de la evolución está constituida por la separación completa del lugar de trabajo y el edificio en construcción. El escultor y el pintor abandonan la fábrica de la iglesia, se retiran a sus propios talleres y en algunas ocasiones ni siquiera llegan a ver las iglesias para las que tienen que ejecutar cuadros y tabernáculos.

Toda una serie de características estilísticas del gótico tardío se encuentra en relación directa con la separación del lugar de trabajo del sitio a que está destinada la obra de arte. El carácter sorprendentemente más moderno del arte de la Baja Edad Media —la modestia burguesa de sus productos y la carencia de monumentalidad y de pretensiones en su tamaño— está en relación, sobre todo, con el paso de la producción artística desde la logia al estudio del maestro. Los burgueses, en cuanto particulares, no encargan capillas sepulcrales o ciclos de frescos, sino tabernáculos y cuadros para los altares, pero los encargan a centenares y a millares. Estos géneros están en correspondencia tanto con la capacidad adquisitiva como con el gusto de la burguesía, y se adaptan al mismo tiempo a las posibilidades de la pequeña industria del artista independiente. En el angosto espacio del estudio

224 WILHELM VÖGE: *Die Anfänge des monumentalen Stiles*, página 271.

ciudadano y con el escaso personal auxiliar que el maestro tiene a su disposición no se pueden realizar más que tareas relativamente modestas. Estas circunstancias fomentan también el uso de la madera, ligera, fácilmente trabajable y barata. Es difícil decir si la elección del tamaño pequeño y de los materiales modestos es la expresión del cambio estilístico consumado ya, o si hay que entrever en el nuevo estilo, más flexible, más vario y expresivo, la consecuencia de estas circunstancias de orden material. Las pequeñas proporciones y el material más manejable invitan en cualquier caso a realizar innovaciones y experiencias y favorecen de antemano la evolución hacia un estilo más dinámico, más expansivo y tendente al enriquecimiento de los motivos [225].

La circunstancia de que el tránsito de lo grande, pesado y grave a lo pequeño, ligero o íntimo se observe no sólo en las figuras de madera de los retablos, sino también en los monumentos de piedra de aquella época, no prueba en sí nada acerca de la influencia del material sobre el estilo; incluso nada es más natural que pase a la piedra el estilo de la escultura en madera en un período en que este género se vuelve el predominante. Pero, como quiera que sea, en cualquier formato y en cualquier material las formas artísticas se inclinan ahora a lo gentil, a lo gracioso y refinado; son los testimonios del primer triunfo del virtuosismo moderno, de la técnica demasiado fácil, de los medios en extremo manejables y que no ofrecen resistencia alguna. Pero este virtuosismo no es, en cierto modo, más que un síntoma de la evolución que en el gótico tardío, en la época de la economía monetaria totalmente desarrollada y de la producción mercantil, conduce a la industrialización de la pintura y de la escultura y hace surgir un gusto artístico para el que la pintura se convierte en un adorno de la pared y la estatua en un objeto del mobiliario.

Se puede e incluso se debe establecer esta correspon-

225 W. PINDER: *op. cit.*, p. 19.

dencia entre la historia de los estilos y la historia de la organización del trabajo. Pero sería ocioso preguntarse cuál es el elemento primario y cuál el secundario. Basta con señalar a este propósito que, a finales de la Edad Media, artistas sedentarios, pequeños estudios de carácter industrial y materiales baratos y dóciles van de la mano con un formato gracioso y pequeño y con formas juguetonas y caprichosas.

## 11

## *EL ARTE BURGUES DEL GOTICO TARDIO*

La Baja Edad Media no sólo tuvo una burguesía triunfante, sino que ella misma es una época burguesa. La economía ciudadana monetaria y mercantil, que determina la orientación de toda la evolución a partir de la Plena Edad Media, conduce a la independencia política y cultural y posteriormente a la hegemonía intelectual del elemento burgués. Pues, lo mismo que en la economía, también en el arte y en la cultura representa esta clase social la dirección más progresista y fecunda. Pero la burguesía de la Baja Edad Media es un organismo social extraordinariamente complejo, con muy diversas esferas de intereses, y cuyas fronteras, por arriba y por abajo, son completamente fluctuantes. La antigua uniformidad, los fines económicos comunes y las aspiraciones políticas igualitarias han cedido el paso a una tendencia irresistible, que conduce a la diferenciación basada en el nivel económico. No sólo la pequeña y la gran burguesía, el comercio y la artesanía, el capital y el trabajo se separan entre sí cada vez más decididamente, sino que surgen también numerosos estados de transmisión entre la empresa capitalista y la pequeña industria, de un lado, y entre el patrono independiente y el proletariado obrero, de otro. En los siglos XII y XIII la burguesía luchaba todavía por asegurar su existencia material y su libertad; ahora lucha por conservar sus privilegios frente al elemento nuevo proveniente de abajo. El estrato progresista que luchaba por el avance social se ha convertido en una clase conservadora y completa.

La inquietud que en el siglo XII estremeció la estabilidad de las condiciones feudales y que había crecido continuamente desde entonces, alcanza su punto culmi-

nante en las revueltas y luchas de jornales de la Baja Edad Media. Toda la sociedad se ha tornado inestable. La burguesía, saturada y segura, aspira a conseguir el prestigio de la nobleza y trata de imitar las costumbres aristocráticas; la nobleza, a su vez, trata de adaptarse al espíritu económico mercantil y a la ideología racionalista de la burguesía. El resultado es una amplia nivelación de la sociedad: de un lado, el ascenso de la clase media, y, de otro, el descenso de la aristocracia. La distancia entre las altas capas de la burguesía y las más bajas y menos dotadas de la nobleza se acorta; mientras tanto, las diferencias económicas se hacen cada vez más insuperables, el odio del caballero pobre contra el burgués rico se vuelve implacable, y la oposición entre el jornalero sin derechos y el maestro privilegiado se torna irreductible.

Pero la estructura de la sociedad medieval muestra ya también en lo alto peligrosas grietas. La espina dorsal de la vieja y poderosa clase feudal que desafiaba a los príncipes se ha roto. El tránsito de la economía natural a la economía monetaria hace que la alta nobleza, más o menos independiente, se convierta también en clientela del rey. Como resultado de la disolución de la servidumbre de la gleba y de la transformación de las posesiones feudales en tierras arrendadas o cultivadas por jornaleros libres, los propietarios particulares pueden haberse empobrecido o enriquecido, pero no disponen ya de la gente con la que antes podían guerrear contra el rey. La nobleza feudal desaparece y es sustituida por la nobleza cortesana, cuyos privilegios provienen de su posición al servicio del rey. El séquito de los príncipes se componía, antes también, de nobles naturalmente, pero éstos eran independientes de la corte o podían independizarse en cualquier momento. En cambio, ahora toda la existencia de la nueva nobleza cortesana depende del favor y la gracia del rey. Los nobles se convierten en funcionarios cortesanos, y los funcionarios cortesanos se ennoblecen. La antigua nobleza de espada se mezcla con la nueva nobleza de diploma, y en esta nueva nobleza, híbrida,

medio cortesana y medio burocrática, que forman en lo sucesivo, ya no son siempre los miembros de la antigua nobleza los que desempeñan los papeles más importantes. Los reyes escogen sus consejeros jurídicos y sus economistas, sus secretarios y sus banqueros preferentemente en los estratos de la burguesía; el valor profesional es el que decide la elección. También aquí se imponen los principios de la economía monetaria, es decir, el criterio de la capacidad de competencia, la indiferencia por los medios conducentes a un fin y la transformación de las relaciones personales en referencias objetivas. El nuevo Estado, que tiende al absolutismo, ya no se funda en la fidelidad del vasallo y en su lealtad, sino en la dependencia material de una burocracia asalariada y en un ejército mercenario permanente. Pero esta metamorfosis sólo se hace posible cuando los principios de la economía monetaria ciudadana se extienden a toda la administración estatal, y cuando resulta posible procurarse los medios necesarios para mantener un sistema tan costoso.

La estructura de la nobleza se transforma al mismo tiempo que la del Estado, pero se mantiene vinculada a su propio pasado. En cambio la caballería decae constantemente como única clase guerrera y portadora de la cultura laica. El proceso es muy largo y los ideales caballerescos no pierden de la noche a la mañana su brillo seductor, al menos a los ojos de la burguesía. Pero, en el fondo, todo prepara la derrota de Don Quijote. Se ha atribuido la decadencia de la caballería a las nuevas técnicas guerreras de la Baja Edad Media, y se ha hecho notar que la pesada caballería, siempre que se enfrentó con la infantería de las nuevas tropas mercenarias o con las tropas de a pie de las hermandades campesinas, sufrió graves descalabros.

La caballería huyó ante los arqueros ingleses, ante los lansquenetes suizos y ante el ejército popular polaco-lituano, esto es, ante cualquier clase de armamento distinto del suyo y ante toda fuerza militar que no aceptase de antemano las reglas de combate caballerescas. Pero las nuevas técnicas guerreras no fueron la verdadera razón

de la decadencia de la caballería. Estas técnicas no eran más que un síntoma, y en ellas no se expresaba otra cosa que el racionalismo del nuevo mundo burgués, al que la caballería no se avenía en absoluto. Las armas de fuego, el anonimato de la infantería, la rígida disciplina del ejército de masas; todo esto significaba la mecanización y racionalización de la guerra y la inactualidad de la actitud individual y heroica de la caballería. Las batallas de Crécy, Poitiers, Azincourt, Nicópolis, Varna y Sempach no se perdieron por razones técnicas, sino porque los caballeros no formaban un verdadero ejército, sino unidades sueltas e indisciplinadas de aventureros que colocaban la gloria personal por encima de la victoria colectiva [226]. La conocida tesis de la democratización del servicio militar a consecuencia de la invención de las armas de fuego y la institución, por esta razón, de las tropas de infantería mercenaria, que hizo que la caballería perdiese su objeto, sólo puede admitirse con grandes limitaciones.

Las armas de la caballería, como se ha objetado con razón frente a esta doctrina [227], no se volvieron inútiles por el uso del mosquete y el arcabuz, sin contar con que la infantería luchaba por lo común con picas y ballestas y no con armas de fuego. La Baja Edad Media constituyó incluso el momento culminante en el desarrollo de la armadura pesada caballeresca, y la caballería mantuvo su importancia, frecuentemente decisiva, al lado de la infantería hasta la Guerra de los Treinta Años. Por lo demás, no es cierto, en absoluto, que la infantería estuviese compuesta exclusivamente por campesinos; en sus filas encontramos hijos tanto de burgueses como de nobles. La caballería se convirtió ahora en algo anacrónico, no porque hubiesen envejecido sus armas, sino porque habían envejecido su "idealismo" y su irracionalismo. El caballero no comprendía los móviles de la nueva economía, de la

226 F. J. C. HEARNSHAW: *Chivalry and its Place in History*, en *Chivalry*, ed. por Edgar Prestage, 1928, p. 26.

227 MAX LENZ en su reseña de la *Deutsche Gesch.*, tomo V, de Lamprecht, en "Hist. Zeitschr.", tomo 77, 1896, pp. 411-13.

nueva sociedad y del nuevo Estado; seguía considerando a la burguesía, con su dinero y su "espíritu de mercachifle", como una anomalía. El burgués sabía mucho mejor cómo conducirse con el caballero. Intervenía gustosamente en las mascaradas de los torneos y las cortes de amor, pero todo esto no era para él más que un juego; en sus negocios era seco, duro y sin ilusión; en una palabra: nada caballero.

*Mucho* más íntimamente que con la nobleza feudal, la burguesía se mezcla con las "grandes familias" ciudadanas. Los "nuevos ricos" son paulatinamente considerados por el antiguo patriciado como sus iguales y, finalmente, son plenamente asimilados por el matrimonio. No todo rico ciudadano es sin más un patricio, pero nunca le ha sido más fácil al plebeyo pasar a las filas de la aristocracia con la simple ayuda de su riqueza. La antigua nobleza ciudadana y los nuevos capitalistas se dividen el gobierno de la ciudad y constituyen la nueva clase dirigente, cuyo rasgo característico fundamental es su capacidad para pertenecer al concejo. De esta clase forman parte también aquellas familias cuyos miembros no tienen un puesto en el concejo, pero que, por su situación económica, son considerados en plano de igualdad por los consejeros y pueden ingresar en sus familias a través del matrimonio. Esta clase de hombres notables que directa o indirectamente desempeñan los cargos ciudadanos constituye en lo sucesivo una casta rígidamente cerrada; sus costumbres tienen un carácter totalmente aristocrático y su hegemonía se funda en un monopolio de los cargos y las dignidades casi tan exclusivo como había sido antaño el de la nobleza feudal. Pero el verdadero fin y sentido del predominio de esta clase es asegurar el monopolio económico para sus miembros. Sobre todo en cuestión de grandes negocios de exportación los miembros de esta clase dominan ya el mercado, puesto que son poseedores de las reservas de materias; pasan de industriales a comerciantes y distribuidores, y hacen trabajar a otros para sí, limitándose a proveer de la materia prima y a pagar un salario fijo por el trabajo.

La antigua igualdad de los artesanos organizados en los gremios cede el paso a una diferenciación graduada por el poder político y los medios financieros [228]. Primeramente, los pequeños maestros son expulsados de los gremios superiores; después, aquéllos se cierran contra el aflujo proveniente de abajo e impiden a los compañeros más pobres llegar al grado de maestros. Los pequeños artesanos pierden poco a poco toda su influencia en el gobierno de la ciudad, principalmente en la distribución de las cargas y los privilegios económicos, y, finalmente, se resignan al destino de una pequeña burguesía desheredada. Los oficiales descienden al nivel de asalariados permanentes, y, expulsados de los gremios, se reúnen en nuevas agrupaciones. De este modo se va formando desde el siglo XIV una peculiar clase obrera excluida de toda posibilidad de medro social, que forma el sustrato de la nueva forma de producción, muy semejante ya a nuestra moderna industria [229].

El problema de si ya en la Edad Media se puede hablar de capitalismo depende de la definición que se dé a este término. Si se entiende por economía capitalista el aflojamiento de los vínculos corporativos, la expansión progresiva de la producción más allá de las fronteras, pero también la seguridad ofrecida por la corporación, es decir, una actividad económica y mercantil por cuenta propia, guiada por la idea de la competencia y encaminada a la ganancia, se debe decir efectivamente que la Plena Edad Media pertenece ya a la era capitalista. Si, por el contrario, se tiene esta definición por inexacta y se considera la utilización de mano de obra extraña por parte de las empresas y el dominio del mercado laboral por la posesión de los medios de producción —en una palabra, la conversión del trabajo de servicio en mercancía— como la característica más importante del concepto del capitalismo, el comienzo de la era capitalista ha de fijarse del

228 W. SOMBART: *op. cit.*, p. 80.
229 KARL KAUTSKY: *Die Vorläufer des neuern Sozialismus*, I, 1895, pp. 47 y 50.

siglo XIV al XV. Tampoco se puede hablar todavía en la Baja Edad Media, naturalmente, de una auténtica acumulación del capital, ni de grandes reservas líquidas en el sentido moderno, como no puede hablarse de una economía coherentemente racionalista, regulada única y exclusivamente por los principios del rendimiento, la planificación y la oportunidad. Pero la tendencia al capitalismo es inconfundible desde este momento. El individualismo económico, la extinción gradual de la idea de corporación y la despersonalización de las relaciones humanas ganan terreno por todas partes. Por lejana que permanezca todavía del concepto integral de capitalismo, esta época está ya bajo el signo de las nuevas formas económicas y bajo el dominio de la burguesía en cuanto representante de los nuevos modos de producción capitalistas.

En la Plena Edad Media la burguesía ciudadana no intervenía todavía de manera directa en la cultura. Los elementos burgueses eran, como artistas, poetas y pensadores, simplemente agentes del clero y de la nobleza, es decir, ejecutores y mediadores de una concepción que no tenía raíces en su mentalidad. En la Baja Edad Media estas relaciones cambian radicalmente. Las costumbres caballerescas, el gusto cortesano y las tradiciones eclesiásticas siguen siendo en muchos aspectos decisivos para el arte y la cultura burguesas; pero ahora es la burguesía la auténtica sustentadora de la cultura. La mayoría de los encargos de obras de arte provienen de los ciudadanos particulares, no del rey o de los prelados, como en la Alta Edad Media, o de las cortes o los municipios, como en el período gótico. La nobleza y el clero, ciertamente, no dejan de participar en el arte como fundadores y grandes constructores, pero su influencia no es ya creadora. Los estímulos renovadores provienen casi siempre de la burguesía.

La concepción artística de una clase tan compleja y escindida por tan íntimos contrastes como ésta no podía, naturalmente, ser uniforme. No se debe, por ejemplo, pensar que fuese completamente popular, pues, por dis-

tintos que fueran los fines artísticos y los criterios axiológicos de la burguesía de los del clero y la nobleza, no eran totalmente ingenuos y populares, esto es, comprensibles sin premisas culturales. El gusto de un comerciante burgués podía ser más "vulgar", más realista y más material que el de un constructor de la época de plenitud del gótico, pero no era por ello más simple ni menos extraño a la concepción del pueblo bajo. Las formas de una pintura o una escultura gótica tardía, inspiradas en el gusto burgués, eran frecuentemente más refinadas y caprichosas que las formas correspondientes de una obra de arte de la plenitud del gótico.

El carácter popular del gusto se manifiesta mejor en la literatura, que también ahora, como casi siempre que se trata de un "patrimonio cultural decaído", llega a estratos sociales más profundos, que en las artes plásticas, cuyos productos son accesibles sólo a los ricos. Pero también el carácter popular de aquélla consiste en que la mayoría de los géneros manifiestan un espíritu menos prevenido, dispuesto a desprenderse con mayor facilidad de los prejuicios morales y estéticos de la caballería. No encontramos en ninguno de estos géneros auténtica poesía popular; en ninguno logra triunfar la concepción artística espontánea del pueblo, independiente de la tradición literaria de las clases superiores. Las fábulas de animales de la Edad Media han sido consideradas siempre por la historia de la literatura y por el folklore como la expresión directa del alma popular. Según la teoría romántica, que disfrutó hasta hace poco de aceptación general, las fábulas de animales, mantenidas por la transmisión oral, pasaron del simple pueblo analfabeto a la literatura, y constituyen el resultado tardío y en parte falseado de las formas originales creadas por el pueblo. En realidad, el proceso de evolución parece haberse realizado en sentido inverso. No conocemos apólogos más antiguos que el *Roman de Renart*; las fábulas francesas, finlandesas y ucranianas que poseemos se derivan todas del apólogo literario, del que también desciende probablemente la mis-

ma poesía fabulística de la Edad Media [230]. Igual podría decirse de la canción popular de la Baja Edad Media; no es más que el brote tardío de la lírica de los trovadores y los *vagantes*, la simplificación y popularización de la canción de amor literaria. La canción popular fue difundida por los juglares más humildes, que "cantaban y tocaban música para la danza y al mismo tiempo recitaban las canciones que se acostumbra llamar canciones populares de los siglos XIV, XV y XVI, y que eran cantadas a coro también por los danzarines... Mucho de lo que elaboraba la poesía latina de entonces pasó, a través de ellos, al canto popular" [231]. Y, por fin, es cosa bastante conocida y no es preciso insistir más en ello que los llamados "libros populares" de la Baja Edad Media no son más que la versión vulgar y prosaica de las antiguas novelas caballerescas cortesanas.

Solamente en un género literario, el drama, encontramos algo que puede constituir una poesía popular gótica tardía. Pero tampoco el drama es, naturalmente, una creación original del "pueblo". Sin embargo, tenemos en él, al menos, la continuación de una auténtica tradición popular, transmitida por el mimo desde la más remota antigüedad y recogida en el drama sacro y profano de la Edad Media. Con la tradición del mimo pasaron también al teatro medieval numerosos temas de la poesía artística, sobre todo de la comedia romana; pero la mayoría de ellos tenían raíces tan profundas en el terreno popular que aquí el pueblo no hace más que recobrar en gran parte algo que era propiedad cultural suya. El teatro religioso medieval es, empero, auténtico arte popular, pues no sólo sus espectadores, sino también sus actores provienen de todos los estratos de la sociedad. Los miembros de la compañía son clérigos, comerciantes, artesanos, y también, en parte, gente del pueblo, aficionados, en una palabra, en contraste con los actores del teatro

230 BÉDIER-HAZARD: *op. cit.*, p. 29.
231 W. SCHERER: *op. cit.*, p. 254.

profano, que son mimos, danzantes y cantores profesionales.

El espíritu del diletantismo, que no pudo imponerse en las artes plásticas hasta tiempos modernos, se impone en la poesía medieval siempre que los elementos portadores de la cultura cambian de clase. También los trovadores fueron al principio simples aficionados, y sólo gradualmente se transformaron en poetas profesionales. Después de hundirse la cultura cortesana, una gran parte de estos poetas, cuya existencia se apoyaba en un empleo más o menos regular en las cortes, se queda sin trabajo y desaparece paulatinamente. La burguesía no es por el momento bastante rica ni tiene exigencias literarias suficientes para acogerlos y mantenerlos a todos. El lugar de los juglares vuelve a ser ocupado en parte por aficionados, los cuales siguen atendiendo sus ocupaciones burguesas y dedican a la poesía y al drama sólo sus horas de ocio. Ellos llevan a la poesía el espíritu de su artesanía, e incluso acentúan y exageran el elemento técnico de la creación poética, como si con esto quisieran compensar su afición, que no se ajusta a su sólida existencia artesana. Se agrupan, como los actores del drama religioso, en asociaciones de tipo gremial, sometiéndose a una multitud de reglas, preceptos y prohibiciones que recuerdan en muchos aspectos los estatutos de los gremios. Este espíritu artesano no sólo se manifiesta en la poesía de los artesanos aficionados, sino también en las obras de los poetas profesionales, que, con el mismo espíritu de artesanía se llaman "maestros" y "maestros cantores" y se consideran muy por encima de los humildes juglares. *Estos "maestros cantores" inventan dificultades artificiales*, sobre todo en la técnica del verso, para eclipsar con su virtuosismo y su doctrina a la masa inculta de los juglares. Esta poesía académica, que tanto en el aspecto formal como en el del contenido se aferra a la ya anticuada poesía caballeresca cortesana, es no sólo la forma artística más lejana del gusto naturalista del gótico tardío y, por lo tanto, la forma artística menos popular,

sino también el género literario menos fecundo de la época.

El naturalismo del gótico, en su período de plenitud, corresponde, en cierta medida, al naturalismo de la época clásica griega. La pintura de la realidad se mueve, tanto en uno como en la otra, dentro de los límites de severas formas de composición, y se abstiene de dar entrada a detalles particulares que podrían hacer peligrar la unidad de la composición. El naturalismo del gótico tardío, en cambio, rompe esta unidad formal, como la había roto el arte del siglo IV a. de C. y el de la época helenística, y se entrega a la imitación de la realidad, despreciando de un modo casi brutal a veces la estructura formal. La singularidad del arte de la Baja Edad Media no está en el naturalismo mismo, sino en el descubrimiento del valor intrínseco de este naturalismo, que en lo sucesivo tiene su fin frecuentemente en sí mismo, y no está ya —o por lo menos no está totalmente— al servicio de un sentido simbólico, de una significación sobrenatural. La relación con lo sobrenatural no falta ciertamente en él, pero la obra de arte es, en primer lugar, una copia de la naturaleza y no un símbolo que se sirve de las formas naturales solamente como de un medio para lograr un propósito extraño. La mera naturaleza no tiene todavía un significado en sí misma, pero es ya suficientemente interesante para ser estudiada y representada por sí.

En la literatura burguesa de la Baja Edad Media, en la fábula y la farsa, en la novela en prosa y el cuento, se manifiesta ya un naturalismo totalmente profano, jugoso y recio, que se opone de la forma más extrema al idealismo de las novelas caballerescas y a los sentimientos sublimados de la lírica amorosa aristocrática. Por vez primera encontramos aquí caracteres vivos y verdaderos. Comienza ahora el predominio de la psicología en la literatura.

Seguramente también en la literatura medieval precedente se encuentran ya rasgos de caracteres exactamente observados —la *Divina Comedia* está llena de ellos—;

pero tanto para Dante como incluso para Wolfram de Eschenbach, lo más importante no es la individualidad psicológica de las figuras, sino su significación simbólica. Las figuras no tienen en sí mismas su sentido ni la razón de su existencia, sino que reflejan más bien un significado que trasciende su existencia individual. La descripción de caracteres en la literatura de la Baja Edad Media se diferencia de la técnica representativa de las épocas precedentes principalmente en que ahora el poeta no encuentra casualmente los rasgos característicos de sus figuras, sino que los busca, los colecciona y los acecha. Pero, en gran medida, esta vigilancia psicológica es más que otra cosa un producto de la vida ciudadana y de la economía mercantil. La concentración de muchos hombres distintos en una ciudad, la riqueza y el frecuente cambio de los tipos que se encuentran cada día, agudizan de por sí los ojos para descubrir las peculiaridades de carácter. Pero el verdadero impulso que lleva a la observación psicológica proviene de que el conocimiento de los hombres y la justa valoración psicológica del prójimo, con vistas al negocio, son los requisitos intelectuales más importantes para el comerciante. Las condiciones de la vida urbana y de la economía monetaria, que arrancan al hombre de un mundo estático vinculado a la costumbre y a la tradición y le lanzan a otro en el que las personas y las circunstancias cambian constantemente, explican también que el hombre sienta ahora un interés nuevo por las cosas de su contorno inmediato. Puesto que este contorno es ahora el verdadero teatro de su vida, en él ha de mantenerse; pero para mantenerse en él, ha de conocerlo. Y así, todo detalle de la vida se convierte en objeto de observación y de representación. No sólo el hombre, sino también los animales y las plantas, no sólo la naturaleza viviente, sino también los enseres, los vestidos y los arreos se convierten en temas que poseen una validez artística intrínseca.

El hombre de la época burguesa de la Baja Edad Media considera el mundo con ojos diferentes y desde un punto de vista distinto que sus antepasados, interesados

únicamente por la vida futura. Está, por decirlo así, al borde del camino por el que discurre la vida multicolor, inextinguible e incontenible, y no sólo encuentra muy digno de observación todo lo que allí se desarrolla, sino que se siente complicado en aquella vida y en aquella actividad. El "panorama de viaje" [232] es el tema pictórico más típico de la época, y la procesión de peregrinos del *Altar de Gante* es en cierto modo el paradigma de su visión del mundo. El arte del gótico tardío torna siempre a representar al caminante, al pasajero, al viajero; busca sobre todo despertar la ilusión del camino, y sus figuras están animadas de un deseo de movimiento y de una pasión por el vagabundaje [233]. Las pinturas pasan ante el espectador como cuadros de una procesión, y él es espectador y actor a un tiempo.

Este aspecto del "margen de la vida", que suprime la división neta entre escenario y auditorio, es la expresión especial, se podría decir "cinematográfica", del sentido dinámico de la vida, propio de la época. El espectador está también dentro de la escena; la platea es al mismo tiempo escenario. Escenario y público, realidad estética y empírica se tocan directamente y forman un único mundo continuo; el principio de frontalidad está abolido totalmente y el propósito de la representación artística es la ilusión total. El espectador no permanece ya ajeno a la obra de arte, no se encuentra frente a ella, como habitante de otro mundo, sino que está incurso en la esfera misma de la representación, y sólo esta identificación del ambiente de la escena representada con el de aquél en que se encuentra el espectador produce la perfecta ilusión del espacio. Ahora que el marco de un cuadro se interpreta como el marco de una ventana a través del cual se abre la mirada sobre el mundo, y que este marco sugiere al espectador que el espacio existente del lado de acá y del lado de allá de la "ventana" es uniforme y continuo, gana

232 W. PINDER: *op. cit.*, p. 144.

233 H. SCHRADE: *Künstler und Welt im deutschen Spätmittelalter*, en "Deutsche Vierteljahrsschr. f. Litwiss. u. Geistesgesch.", 1931, IX, pp. 16-40.

por primera vez el espacio pictórico profundidad y realidad. Hay, pues, que atribuir a la nueva visión "cinematográfica", determinada por el dinámico sentido de la vida, el que la Baja Edad Media sea capaz de representar el espacio real, el espacio como nosotros lo entendemos. Esta hazaña no la habían logrado realizar ni la Antigüedad clásica ni la Alta Edad Media. A esta peculiaridad deben sobre todo las obras del gótico tardío su carácter naturalista. Y aunque comparado con el concepto renacentista de la perspectiva el espacio ilusorio de la Baja Edad Media resulte todavía inexacto e incoherente, esta nueva representación del espacio manifiesta ya el nuevo sentido realista de la burguesía.

La cultura cortesana caballeresca no ha cesado entre tanto de existir y de operar, y no sólo indirectamente, a través de las formas de la cultura burguesa —que en muchos aspectos tiene sus raíces en la caballería—, sino también por medio de sus formas propias, que en determinados centros, y sobre todo en la corte de Borgoña, experimentan un segundo florecimiento exuberante. Aquí se puede y se debe hablar todavía de una cultura cortesana de la nobleza, opuesta a la cultura de la burguesía. También la poesía se mueve todavía dentro de las formas de la vida caballeresca, y el arte está siempre al servicio de los fines representativos de la sociedad cortesana. Incluso la pintura de Van Eyck, por ejemplo, que nos parece tan burguesa, se desarrolla en la vida de la corte y está destinada a los círculos cortesanos y a la burguesía ilustre asociada con ellos [234].

Pero lo curioso —y esto revela del modo más claro el triunfo del espíritu burgués sobre el caballeresco— es que incluso en el arte cortesano, y hasta en su forma más lujosa, la miniatura, predomina el naturalismo de la burguesía. Los Libros de Horas miniados de los duques de Borgoña y del duque de Berry representan no sólo el comienzo del "cuadro de costumbres", esto es, del género pictórico burgués por excelencia, sino que son en cierto

[234] J. HUIZINGA: *Herbst des Mittelalters*, 1928, p. 389.

modo el origen de toda la pintura burguesa, desde el retrato hasta el paisaje[235]. Mas no sólo se extingue el espíritu, sino que desaparecen también, paulatinamente, las formas externas del antiguo arte eclesiástico y cortesano. Los frescos monumentales son sustituidos por los cuadros, y la miniatura aristocrática, por las artes gráficas. Y no es sólo la forma más barata, más "democrática", la que triunfa, sino también la más íntima, la más afín al sentimiento burgués. La pintura se independiza de la arquitectura por medio de la tabla, convirtiéndose así en objeto de adorno de la vivienda burguesa.

Pero también la tabla es todavía arte para hombres adinerados y muy exigentes. El arte de la gente modesta, de los pequeños burgueses, aunque no todavía de los campesinos y los proletarios, es la estampa. Los grabados en madera y en cobre son los primeros productos populares y relativamente baratos de arte. La técnica de la reproducción mecánica hace posible en este campo lo que en la literatura se había conseguido por medio de los grandes auditorios y de la repetición de las representaciones. El grabado es el paralelo popular de la miniatura aristocrática; lo que significaban para príncipes y magnates los códigos miniados, son para la gente burguesa los grabados sueltos o en colecciones, vendidos en las ferias o en las puertas de las iglesias. La tendencia popularizante del arte es ahora tan fuerte que el grabado en madera, más ordinario y más barato, triunfa no sólo sobre la miniatura, sino también sobre el grabado en cobre más delicado y más costoso[236]. Apenas puede calcularse hasta qué punto la difusión de este arte gráfico influyó sobre la evolución del nuevo arte. Sólo hay una cosa cierta: el hecho de que la obra de arte pierda poco a poco aquel carácter mágico, aquel "aura" que poseía todavía en la Alta Edad Media, y muestre una tendencia que corresponde al "desencantamiento de la realidad" producido por el racionalismo burgués, se debe en parte a que ya no es única

235 H. KARLINGER: *Die Kunst der Gotik*, 1926, 2.ª ed., p. 124.
236 C. DEHIO: *op. cit.*, II, p. 274.

e insustituible, sino que puede ser reemplazada por su reproducción mecánica [237].

Un fenómeno concomitante de la técnica y la explotación de la estampa es también la progresiva despersonalización de las relaciones entre el artista y su público. El grabado reproducido mecánicamente, que circula en muchos ejemplares y es difundido casi exclusivamente por medio de intermediarios, tiene, con respecto a la obra de arte original, un manifiesto carácter de mercancía. Y si el trabajo de los talleres, en los que los discípulos se dedicaban a la labor de copia, tiende ya a la "producción de mercancía", la estampa, con sus múltiples ejemplares de una misma imagen, es un ejemplo perfecto de la producción masiva, y ello mucho más en un campo en el que antes se trabajaba sólo por encargo previo. En el siglo XV surgen estudios en los que se copian también manuscritos en serie y se ilustran rápidamente a pluma, exponiéndose luego los ejemplares para la venta, como en una librería. También los pintores y los escultores comienzan a trabajar en forma masiva y se impone así también en el arte el principio de la producción impersonal de mercancías. Para la Edad Media, que hacía hincapié no en la genialidad, sino en la artesanía de la creación artística, no era la mecanización de la producción tan difícil de compaginar con la esencia del arte como para los tiempos modernos, o como lo hubiese sido ya para el Renacimiento si la tradición medieval del arte como actividad artesana no hubiera puesto algún límite a la difusión de su concepto de la genialidad.

[237] WALTER BENJAMIN: *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, en "Zeitschr. f. Sozialforsch.", 1936, V, 1, páginas 40-66.

# V

# RENACIMIENTO

## 1

## EL CONCEPTO DE RENACIMIENTO

Cuánto hay de caprichoso en la separación que se acostumbra a hacer de la Edad Media y la Moderna, y cuán indeciso es el concepto de Renacimiento, se advierte sobre todo en la dificultad con que se tropieza para encuadrar en una u otra categoría a personalidades como Petrarca y Boccaccio, Gentile da Fabriano y Pisanello, Jean Fouquet y Jan van Eyck. Si se quiere, Dante y Giotto pertenecen ya al Renacimiento, y Shakespeare y Molière todavía a la Edad Media. La opinión de que el cambio se consuma propiamente en el siglo XVIII, y de que la Edad Moderna comienza con la Ilustración, la idea del progreso y la industrialización, no se puede descartar sin más [1]. Pero sin duda es mucho mejor anticipar esta cesura fundamental, situándola entre la primera y la segunda mitad de la Edad Media, esto es, a fines del siglo XII, cuando la economía monetaria se revitaliza, surgen las nuevas ciudades y la burguesía adquiere sus perfiles característicos; pero de ningún modo puede ser situada en el siglo XV, en el que, si muchas cosas alcanzan su madurez, no comienza, sin embargo, ninguna cosa nueva.

Nuestra concepción del mundo, naturalista y científica, es, en lo esencial, una creación del Renacimiento; pero

[1] Cf. J. HUIZINGA: *Das Problem der Renaissance*, en *Wege der Kulturgeschichte*, 1930, pp. 134 ss.; G. M. TREVELYAN: *English Social History*, 1944, p. 97.

el impulso hacia la nueva orientación en la que tiene su origen la concepción que ahora surge lo dio el nominalismo de la Edad Media. El interés por la individualidad, la investigación de las leyes naturales, el sentido de fidelidad a la naturaleza en el arte y en la literatura no comienzan en modo alguno con el Renacimiento. El naturalismo del siglo xv no es más que la continuación del naturalismo del gótico, en el que aflora ya claramente la concepción individual de las cosas individuales. Los panegiristas del Renacimiento quieren ciertamente ver en todo lo que en la Edad Media es espontáneo, progresista y personal un anuncio o una prefiguración del Renacimiento; Burckhardt considera que las canciones de los *vagantes* son ya Proto-renacimiento, y Walter Pater descubre que una creación tan íntimamente medieval como el *chantefable* "*Aucassin et Nicolette*" es una expresión del Renacimiento; pero todo esto no hace más que iluminar desde el lado opuesto la misma situación, la misma continuidad entre Edad Media y Renacimiento.

En su descripción del Renacimiento, Burckhardt ha acentuado sobre todo el naturalismo, y señala en el volverse a la realidad empírica, en el "descubrimiento del mundo y del hombre" el momento esencial del "re-nacimiento". El, lo mismo que sus seguidores, no se ha dado cuenta de que en el Renacimiento lo nuevo no era el naturalismo en sí, sino los rasgos científicos, metódicos e integrales del naturalismo; no han percibido que no eran la observación y el análisis de la realidad los que superaban los conceptos de la Edad Media, sino simplemente la conciencia y la coherencia con que los datos empíricos eran registrados y analizados; no han visto, en una palabra, que en el Renacimiento el hecho notable no era que el artista se fuese convirtiendo en observador de la naturaleza, sino que la obra de arte se hubiera transformado en un "estudio de la naturaleza". El naturalismo del gótico comenzó cuando las representaciones de las cosas dejaron de ser exclusivamente símbolos y empezaron a tener sentido y valor, incluso sin relación con la realidad trascendente, como mera reproducción

de las cosas terrenas. Las esculturas de Chartres y Reims, a pesar de que su relación supramundana sea aún tan evidente, se distinguen de las obras de arte del período románico por su sentido inmanente, el cual es separable de su significación metafísica. Con la venida del Renacimiento se realiza un cambio sólo en el sentido de que el simbolismo metafísico se debilita y el propósito del artista se reduce de manera cada vez más resuelta y consciente a la representación del mundo sensible. A medida que la sociedad y la economía se liberan de las cadenas de la doctrina de la Iglesia, el arte se vuelve también con rapidez progresiva hacia la realidad; pero el naturalismo no es una novedad del Renacimiento, como no lo es tampoco la economía de lucro.

El descubrimiento de la naturaleza por el Renacimiento es un invento del liberalismo del siglo XIX. El liberalismo contrapone el Renacimiento sencillo y amante de la naturaleza a la Edad Media para combatir así a la filosofía romántica de la historia. Cuando Burckhardt dice que el "descubrimiento del mundo y del hombre" es obra del Renacimiento, su tesis es a un tiempo un ataque a la reacción romántica y una defensa contra la propaganda destinada a difundir la visión romántica de la cultura medieval. La teoría de la espontaneidad del naturalismo renacentista tiene la misma fuente que la doctrina de que la lucha contra el espíritu de autoridad y de jerarquía, el ideal de la libertad de pensamiento y de conciencia, la emancipación del individuo y el principio de la democracia son conquistas del siglo XV. En este cuadro la luz de los Tiempos Modernos contrasta por todos lados con las tinieblas de la Edad Media.

La relación de este concepto del Renacimiento con la ideología del liberalismo es todavía más clara en Michelet que en Burckhardt; al primero se le debe la frase de la "*découverte du monde et de l'homme*" [2]. Ya el modo que tiene de elegir sus héroes intelectuales, uniendo a

[2] JULES MICHELET: *Histoire de la France*; VII. *Renaissance*, 1855, p. 6.

Rabelais, Montaigne, Shakespeare y Cervantes con Colón, Copérnico, Lutero y Calvino[3], y el hecho de que incluso no vea en Brunelleschi más que al destructor del gótico, y considere el Renacimiento en general como el principio de la evolución que llevará al triunfo la idea de la libertad y de la razón, muestra que lo que le interesaba en su concepto del Renacimiento era sobre todo encontrar el árbol genealógico del liberalismo. Para él, la lucha es todavía contra el clericalismo y a favor del libre pensamiento, que fue el que trajo a los filósofos ilustrados del siglo XVIII la conciencia de su oposición a la Edad Media y su filiación renacentista.

Tanto para Bayle *(Dict. hist. et crit., IV)* como para Voltaire *(Essai sur les moeurs et l'esprit des nations*, capítulo 121), el carácter irreligioso del Renacimiento era cosa reconocida, y con esas características ha llegado hasta hoy el Renacimiento, que era en realidad solamente anticlerical, antiescolástico y antiascético, pero en modo alguno incrédulo. Las ideas sobre la salvación, el más allá, la redención y el pecado original, que llenaban la vida espiritual del hombre de la Edad Media, pasan a ser "meramente ideas secundarias"[4] pero no se puede hablar en modo alguno de la carencia de todo sentimiento religioso en el Renacimiento. Porque, "si se pretende —como observa Ernst Walser— considerar de manera meramente inductiva la vida y el pensamiento de las personalidades más relevantes del *Quattrocento*, de Colúccio Salutati, Poggio Bracciolini, Leonardo Bruni, Lorenzo Valla, Lorenzo el Magnífico o Luigi Pulci, se da el caso extraño de que precisamente en las personas estudiadas *no* se dan en absoluto los signos que se consideran característicos de la incredulidad..."[5]. El Renacimiento no fue ni si-

[3] Cf. ADOLF PHILIPPI: *Der Begriff der Renaissance*, 1912, página 111.

[4] ERNST TROELTSCH: *Renaissance und Reformation*, en "Hist. Zeitschr.", 1913, vol. 110, p. 530.

[5] ERNST WALSER: *Studien zur Weltanschauung der Renaissance*, 1920, en *Gesammelte Studien zur Geistesgesch. der Renaissance*, 1932, p. 102.

quiera tan hostil a la autoridad como pretenden la Ilustración y el Liberalismo. Se atacaba al clero, pero se respetaba a la Iglesia como institución, y a medida que disminuía la autoridad de ésta se la sustituía por la de la Antigüedad clásica.

El radicalismo del concepto de Renacimiento que se forjó la Ilustración estaba todavía muy influido por el espíritu de la lucha por la libertad a mediados del siglo anterior [6]. La lucha contra la reacción renovaba el recuerdo de las repúblicas italianas del Renacimiento e insinuaba la idea de que todo el esplendor de su cultura estuvo en relación con la emancipación de sus ciudadanos [7]. En Francia fue el periodismo antinapoleónico y en Italia el anticlerical los que agudizaron y difundieron este concepto [8], y a él se atuvieron la investigación histórica, tanto burguesa-liberal como socialista. Aún hoy ambos campos ensalzan el Renacimiento como la gran lucha de la razón por la libertad y el triunfo del espíritu individual [9], cuando en realidad ni la idea del "libre examen" es una conquista del Renacimiento [10] ni la idea de la personalidad fue totalmente desconocida para la Edad Media. El individualismo del Renacimiento fue nuevo solamente como programa consciente, como instrumento de lucha y como grito de guerra, pero no como fenómeno.

En su concepto del Renacimiento, Burckhardt relaciona la idea del individualismo con la del sensualismo, la idea de la autodeterminación de la personalidad con la acentuación de la protesta contra el ascetismo medieval, la exaltación de la naturaleza con la proclamación del Evangelio de la alegría de vivir y de la "emancipación de la

6 Cf. KARL BORINSKI: *Der Streit um die Renaissance und die Entstehungsgesch der hist. Beziehungsbegriffe Renaissance u. Mittelalter*, en Actas de la Academia Bávara, 1919, pp. 1 ss.

7 KARL BRANDI: *Die Renaissance*, en la *Propyläen-Weltgesch.*, IV, 1932, p. 160.

8 WERNER KAEGI: *Über die Renaissanceforschung Ernst Walsers*, en los *Ges. Studien* de ERNST WALSER, 1932, p. XXVIII.

9 Así, por ejemplo, también en GEORGES RENARD: *Hist. du travail à Florence*, II, 1914, p. 219.

10 E. WALSER: *op. cit.*, p. 118.

carne". De esta conexión de conceptos surge, en parte bajo el influjo del inmoralismo romántico de Heinse, y como anticipación del amoral culto al héroe de Nietzsche[11], el cuadro bien conocido del Renacimiento como una edad de hombres sin escrúpulos, violentos y epicúreos, un cuadro cuyos rasgos libertinos no tienen verdaderamente relación inmediata con el concepto liberal del Renacimiento, pero que sería inconcebible sin las tendencias liberales y el individualista sentido de la vida del siglo XIX. La disconformidad con el mundo de la moral burguesa y la rebelión contra ella originaron el paganismo petulante que encontraba en la pintura de los excesos del Renacimiento una compensación del placer que les faltó. En este cuadro, el *condottiere*, con su demoníaca apetencia de placeres y su desenfrenada voluntad del poder, era el prototipo del pecador irresistible, que en la fantasía de los hombres modernos consumaba todas las monstruosidades del sueño burgués de placer. Se ha preguntado, con razón, si ha existido realmente este violento perverso tal como lo describe la historia de las costumbres renacentistas de las lecturas clásicas de los humanistas[12].

En la concepción sensualista del Renacimiento, amoralismo y esteticismo se entrelazan de una manera que corresponde mejor a la psicología del siglo XIX que a la del Renacimiento. La visión estética del mundo característica del período romántico no se agotaba en modo alguno en un culto al arte y al artista, sino que traía consigo una nueva orientación de todos los problemas de la vida según criterios estéticos. Toda la realidad se convertía para ella en sustrato de una experiencia estética, y la vida misma pasaba a ser una obra de arte en la que cada uno de los factores era simplemente un estímulo de los sentidos. Los pecadores, tiranos y malvados del Renacimiento le parecían a esta concepción grandes figuras pictóricamente expresivas, protagonistas apropiados al

11 Sobre la relación de Nietzsche con Heinse, v. WALTER BRECHT: *Heinse und der ästh. Immoralismus*, 1911, p. 62.

12 W. KAEGI: *op. cit.*, p. XLI.

fondo colorista de la época. La generación ebria de belleza y ávida de muerte que quería morir "coronada de pámpanos" estaba pronta y bien dispuesta a perdonárselo todo a una época que se cubría de oro y de púrpura, y que convertía la vida en una fiesta fastuosa en la que, como se quería creer, hasta el pueblo simple se entusiasmaba ante las más exquisitas obras de arte. Naturalmente, este sueño de estetas corresponde a la realidad histórica tan escasamente como la imagen del superhombre en figura de tirano. El Renacimiento fue duro y práctico, objetivo y anti-romántico; tampoco en este aspecto fue muy distinto de la Baja Edad Media.

Los rasgos que el individualismo liberal y el esteticismo sensualista han atribuido al concepto del Renacimiento, en parte no le convienen en absoluto y en parte convienen también a la Baja Edad Media. Parece que en esto los límites son más bien geográficos y nacionales que históricos. En los casos discutibles —por ejemplo, en Pisanello y en los Van Eyck— por lo general los fenómenos se resolverán a favor del Renacimiento en el sur y a favor de la Edad Media en el norte. Las espaciosas representaciones del arte italiano, con sus figuras que se mueven libremente en su disposición unitariamente concebida, parecen ser renacentistas, mientras que la estrechez espacial de la pintura flamenca, sus figuras tímidas, un poco desmañadas, sus accesorios meticulosamente dispuestos y su graciosa técnica miniaturista producen, por el contrario, una impresión completamente medieval.

Pero incluso si se quiere conceder a los factores constantes de evolución, principalmente a los factores raciales y nacionales de los grupos portadores de la cultura, un cierto peso, no se debe olvidar que la aceptación de un factor de esta clase significa una renuncia al propio papel de historiador, y se debe demorar todo lo posible la admisión de una renuncia como ésta. Por lo común resulta, en realidad, que los pretendidos factores constantes de evolución no son otra cosa que sedimentos de estadios históricos, o la sustitución apresurada de condiciones históricas no investigadas, pero perfectamente investigables.

De cualquier manera, el carácter individual de las razas y de las naciones tiene en las diferentes épocas de la historia una significación distinta cada vez. En la Edad Media, su importancia es insignificante; el carácter colectivo de la Cristiandad posee un grado de realidad incomparablemente más alto que la individualidad de cada uno de los pueblos componentes. Pero a finales de la Edad Media, el feudalismo, común a todo el Occidente, y la caballería internacional, la Iglesia universal y su cultura unitaria, son sustituidos por la burguesía nacional con su patriotismo ciudadano, sus formas económicas y sociales distintas en cada lugar, las esferas de interés estrechamente limitadas de las ciudades y las provincias, los particularismos de los principados y la variedad de las lenguas nacionales. Y entonces es cuando el factor *nacional* y *racial* se *adelanta al primer plano como decisivo* y el Renacimiento aparece como una forma histórica particular en la que el espíritu italiano se individualiza con respecto al fondo de la unidad cultural europea.

El rasgo más característico del arte del *Quattrocento* es la libertad y la ligereza de la técnica expresiva, tan original respecto a la Edad Media como al norte de Europa, y con ellas la gracia y la elegancia, el relieve estatuario y la línea amplia e impetuosa de sus formas. Todo en este arte es claro y sereno, rítmico y melodioso. La rígida y mesurada solemnidad del arte medieval desaparece y cede el lugar a un lenguaje formal, alegre, claro y bien articulado, en comparación con el cual incluso el arte franco-borgoñón contemporáneo parece tener "un tono fundamentalmente hosco, un lujo bárbaro y una forma caprichosa y recargada"[13]. Con su vivo sentido para las relaciones simples y grandiosas, para la mesura y el orden, para la plasticidad monumental y la construcción firme, el *Quattrocento* anticipa, a pesar de la

13 J. HUIZINGA: *Herbst des Mittlalters*, 1928, p. 468. Publicado en español. Revista de Occidente, Madrid, con el título *El otoño de la Edad Media.*

existencia de durezas ocasionales y de una dispersión frecuentemente no superada, los principios estilísticos del Renacimiento pleno. Es precisamente esta inmanencia de lo "clásico" en lo preclásico la que distingue del modo más claro las creaciones de los primeros tiempos del Renacimiento italiano, frente al arte de la Baja Edad Media y el arte contemporáneo del norte de Europa. El "estilo ideal" que une a Giotto con Rafael domina el arte de Masaccio y de Donatello, de Andrea del Castagno y de Piero della Francesca, de Signorelli y de Perugino; ningún artista italiano del Renacimiento temprano escapa totalmente a este influjo. Lo esencial en esta concepción artística es el principio de la unidad y la fuerza del efecto total, o, al menos, la tendencia a la unidad y la aspiración a despertar una impresión unitaria, aun con toda la plenitud de detalles y colores. Al lado de las creaciones artísticas de la Baja Edad Media, una obra de arte del Renacimiento da siempre la impresión de enteriza; en ella existe un rasgo de continuidad en todo el conjunto, y la representación, por rico que sea su contenido, parece fundamentalmente simple y homogénea.

La forma fundamental del arte gótico es la adición. En la obra gótica, ya se componga de varias partes relativamente independientes o no se pueda descomponer en tales partes, ya se trate de una representación pictórica o escultórica, épica o dramática, el principio predominante es siempre el de la expansión y no el de la concentración, el de la coordinación y no el de la subordinación, la secuencia abierta y no la forma geométrica cerrada. La obra de arte se convierte así en una especie de camino, con diversas etapas y estaciones, a través del cual conduce al espectador, y muestra una visión panorámica de la realidad, casi una reseña, y no una imagen unilateral, unitaria, dominada por un único punto de vista. La pintura prefiere la representación cíclica, y el drama tiende a la plenitud de episodios, fomentando, en lugar de una síntesis de la acción en unas cuantas situaciones decisivas, el cambio de escenas, de los personajes y de los motivos. En el arte gótico lo importante no es el

punto de vista subjetivo; no es la voluntad creadora la que se manifiesta a través del dominio de la materia, sino la riqueza temática que se encuentra siempre dispersa en la realidad y de la que ni artistas ni público llegan a saciarse. El arte gótico lleva al espectador de un detalle a otro y —*como se ha hecho observar*— le *hace leer las partes de la representación una tras otra*; el arte del Renacimiento, por el contrario, no detiene al espectador ante ningún detalle, no le consiente separar del conjunto de la representación ninguno de los elementos, sino que le obliga más bien a abarcar simultáneamente todas las partes [14].

Como la perspectiva central en la pintura, así la unidad espacial y temporal y la concentración hacen posible en el drama, sobre todo, la realización de la visión simultánea. La modificación que el Renacimiento aporta a la idea del espacio y a toda la concepción artística, tal vez en ninguna otra parte se revela mejor que en la consciencia de la incompatibilidad de la ilusión artística con la escena medieval compuesta de cuadros independientes [15]. La Edad Media, que concebía el espacio como algo compuesto y que se podía descomponer en sus elementos integrantes, no sólo colocaba las diversas escenas de un drama una a continuación de otra, sino que permitía a los actores permanecer en escena durante toda la representación escénica, esto es, incluso cuando no participaban en la acción. Pues así como el actor no prestaba atención a aquella decoración delante de la cual no se recitaba, ignoraba también la presencia de los actores que no intervenían precisamente en la escena que se estaba representando. Semejante división de la atención es imposible para el Renacimiento.

El cambio de sensibilidad se manifiesta del modo más inequívoco en Scaligero, que encuentra ridículo que "los personajes no abandonen nunca la escena, y que aquellos que no hablan no se les considere presentes" [16]. Para la

[14] DAGOBERT FREY: *Gotik und Renaissance*, 1929, p. 38.
[15] Cf. para lo que sigue D. FREY: *op. cit.*, p. 194.
[16] J. C. SCALIGERO: *Poetices libri septem*, 1591, VI, p. 21.

nueva estética la obra de arte constituye una unidad indivisible; el espectador quiere abarcar de una sola mirada todo el campo del escenario, lo mismo que todo el espacio de una pintura realizada según la perspectiva central[17]. Pero el tránsito de la concepción artística sucesiva a la simultánea significa al *mismo tiempo una menor comprensión* para aquellas "reglas del juego" tácitamente aceptadas sobre las cuales descansa en último término toda ilusión artística. El Renacimiento encuentra absurdo que sobre la escena "se haga como si no se pudiera oír lo que uno dice de otro"[18], aunque los personajes están unos junto a otros; esto puede considerarse ciertamente como síntoma de un sentimiento realista más desarrollado, pero implica indudablemente un cierto declinar de la imaginación.

Como quiera que sea, es sobre todo a esta unitariedad de la representación a la que el arte del Renacimiento debe la impresión de totalidad, esto es, el parecer un mundo auténtico, equilibrado, autónomo, y con ello su mayor verismo frente a la Edad Media. La evidencia de la descripción artísticamente realista, su verosimilitud, su fuerza de persuasión, se basan *también aquí* —*como ocurre* con tanta frecuencia— mucho más en la íntima lógica de la presentación y en la armonía de todos los elementos de la obra que en la armonía de todos estos elementos con la realidad exterior.

Italia anticipa con su arte concebido unitariamente el clasicismo renacentista, lo mismo que con su racionalismo económico anticipa la evolución capitalista de Occidente.

17 DAGOBERT FREY, que designa la diversidad de la concepción artística medieval y renacentista con la distinción del espacio figurativo concebido de manera sucesiva y simultánea, se apoya evidentemente en sus explicaciones en la distinción de ERWIN PANOFSKY entre un "espacio por agregación" y un "espacio sistemático" *(Die Perspektive als "symbolische Form"*, 1927). La tesis de Panofsky presupone a su vez la doctrina de WICKHOFF de la representación "continuativa" y la "distintiva", en lo cual Wickhoff puede haber sido estimulado por los pensamientos de LESSING acerca del "momento pregnante".

18 SCALIGERO: *loc. cit.*

Porque el Renacimiento temprano es un movimiento esencialmente italiano, mientras que el Renacimiento pleno y el Manierismo son movimientos comunes a toda Europa. La nueva cultura artística aparece en primer lugar en Italia porque es un país que lleva ventaja al Occidente también en el aspecto económico y social, porque de él arranca el renacimiento de la economía, en él se organizan técnicamente el financiamiento y transporte de las Cruzadas[19], en él comienza a desarrollarse la libre competencia frente al ideal corporativo de la Edad Media y en él surge la primera organización bancaria de Europa[20]; también porque en Italia la emancipación de la burguesía ciudadana triunfa más pronto que en el resto de Europa, debido a que en ella el feudalismo y la caballería están menos desarrollados que en el Norte, y la nobleza campesina no sólo se convierte en ciudadana mucho más pronto, sino que se asimila completamente a la aristocracia del dinero; y, finalmente, también porque la tradición clásica no se ha perdido enteramente en Italia, donde los monumentos conservados están por todas partes y a la vista de todos. Sabida es la significación que se ha atribuido a este último factor en las teorías sobre la génesis del Renacimiento.

Nada más fácil que recurrir a una única influencia directa y externa y convertirla en principio de este nuevo estilo tan difícilmente definible. Pero al hacer esto se olvida que una influencia histórica externa no es nunca la razón última de un cambio espiritual, pues una influencia de esta clase sólo se vuelve activa cuando existen ya las premisas para su admisión; su actualidad misma es la que hay que explicar; y, ciertamente, no es una influencia la que puede explicar la actualidad de sus fenómenos concomitantes. Ante el hecho de que en un determinado momento la Antigüedad comienza a tener una eficacia bien distinta de la que hasta entonces había tenido, hay que

19 JAKOB STRIEDER: *Werden u. Wachsen des europ. Frühkapitalismus*, en la *Propyläen-Weltgesch.*, IV, 1932, p. 8.
20 IDEM: *Jacob Fugger*, 1926, pp. 7 s.

plantearse, en primer lugar, la cuestión de por qué ha ocurrido este cambio realmente, por qué de pronto la misma cosa provoca efectos nuevos; pero esta cuestión es tan amplia, tan genérica y tan difícil de responder como aquella otra anterior de por qué y cómo el Renacimiento era distinto de la Edad Media. La sensibilidad para la Antigüedad clásica era sólo un síntoma; tenía profundas raíces en fenómenos sociales, lo mismo que la repulsa de la Antigüedad al comenzar la era cristiana. Pero no se debe tampoco sobrevalorar el valor sintomático de esta sensibilidad para lo clásico. Los hombres de esta época tenían ciertamente conciencia clara de un renacimiento, y, con ella, el sentido de renovación basado en el espíritu clásico, pero este sentido lo tenía también el *Trecento*[21]. En vez de citar a Dante y Petrarca como precursores, será mejor —como han hecho los adversarios de la teoría clasicista— rastrear el origen medieval de esta idea de un renacer y deducir de ella la continuidad entre la Edad Media y el Renacimiento.

Los representantes más conocidos de la teoría de un desarrollo ininterrumpido de la Edad Media al Renacimiento otorgan una influencia decisiva al movimiento franciscano y relacionan la sensibilidad lírica, el sentimiento de la naturaleza y el individualismo de Dante y Giotto sobre todo, pero también de los maestros más tardíos, con el subjetivismo y la intimidad del nuevo espíritu religioso, poniendo así en tela de juicio que el "descubrimiento" de la Antigüedad haya originado en el siglo XV una rotura en la evolución que estaba ya en curso[22]. También desde otras posiciones se ha mantenido la conexión del Renacimiento con la cultura cristiana de la Edad Media y el tránsito sin solución de continuidad de la

21 WERNER WEISBACH: *Renaissance als Stilbegriff*, en "Hist. Zeitschr.", 1919, vol. 120, p. 262.

22 HENRY THODE: *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance*, 1885; IDEM: *Die Renaissance*, en "Bayreuther Blätter", 1899; EMILE GEBHARDT: *Origines de la Renaissance en Italie*, 1879; IDEM: *Italie mystique*, 1890; PAUL SABATIER: *Vie de Saint François d'Assise*, 1893.

Edad Media a la Moderna. Konrad Burdach califica de fábula[23] el pretendido carácter pagano del Renacimiento, y Carl Neumann no sólo afirma que el Renacimiento se apoya "en la inmensa energía que la educación cristiana había originado", y que el individualismo y el realismo del siglo XV son "la última palabra del hombre medieval en su madurez plena", sino también que la imitación del arte y la literatura clásicos, que había conducido ya en Bizancio a la rigidez de la cultura, fue también en el Renacimiento una rémora antes que un estímulo[24]. Louis Courajod va tan lejos por este mismo camino que niega toda relación íntima entre el Renacimiento y la Antigüedad e interpreta el Renacimiento como la renovación espontánea del gótico franco-flamenco[25]. Pero tampoco estos investigadores que defienden la continuación directa de la Edad Media en el Renacimiento se dan cuenta de que la conexión entre ambos períodos se funda en la continuidad de su desarrollo económico y social, ni de que el espíritu franciscano de que habla Thode, el individualismo medieval de Neumann y el naturalismo de Courajod tienen su origen en aquella dinámica social que a fines del período de la economía natural de la Edad Media cambió la faz de Occidente.

El Renacimiento intensifica realmente los efectos de la tendencia medieval hacia el sistema capitalista económico y social sólo en cuanto confirma el racionalismo, que en lo sucesivo domina toda la vida espiritual y material. También los principios de unidad, que ahora se hacen decisivos en el arte — la unidad coherente del espacio y de las proporciones, la limitación de la representación a un único motivo principal, y el ordenar la composición en forma abarcable de una sola mirada— corresponden a este racionalismo; expresan la misma aversión por todo

[23] KONRAD BURDACH: *Reformation Renaissance Humanismus*, 1918, p. 138.

[24] CARL NEUMANN: *Byzantinische Kultur und Renaissancekultur*, en "Hist. Zeitschr.", 1903, vol. 21, pp. 215, 228 y 231.

[25] LOUIS COURAJOD: *Leçons professées à l'Ecole du Louvre*, 1901, II, p. 142.

lo que escapa al cálculo y al dominio que la economía contemporánea, basada en el método, el cálculo y la conveniencia; son creaciones de un mismo espíritu, que se impone en la organización del trabajo, de la técnica comercial y bancaria, de la contabilidad por partida doble, y en los métodos de gobierno, la diplomacia y la estrategia[26]. Toda la evolución del arte se articula en este proceso general de racionalización. Lo irracional pierde toda eficacia. Por "bello" se entiende la concordancia lógica entre las partes singulares de un todo, la armonía de las relaciones expresadas en un número, el ritmo matemático de la composición, la desaparición de las contradicciones en las relaciones entre las figuras y el espacio, y las partes del espacio entre sí. Y así como la perspectiva central no es otra cosa que la reducción del espacio a términos matemáticos, y la proporcionalidad es la sistematización de las formas particulares de una representación, de igual manera poco a poco todos los criterios del valor artístico se subordinan a motivos racionales y todas las leyes del arte se racionalizan. Este racionalismo no se limita ni mucho menos al arte italiano; simplemente, en el Norte adopta características más superficiales que en Italia y se hace más tangible y más ingenuo. Un ejemplo característico de la nueva concepción artística fuera de Italia es la *Madonna londinense*, de Robert Campin, en cuyo fondo el borde superior de una pantalla de la chimenea forma al mismo tiempo el nimbo de la Virgen. El pintor utiliza una coincidencia formal para hacer concordar un elemento irracional e irreal de la representación con la realidad habitual, y si bien él está firmemente persuadido de la realidad suprasensible del nimbo tanto como de la realidad sensible de la pantalla, el mero hecho de que crea aumentar el atractivo de su obra por la motivación naturalista de este fenómeno es signo de una nueva época, aunque ésta no haya llegado sin preparación previa.

26 JAKOB STRIEDER: *Studien z. Gesch. der kapit. Organisationsformen*, 1914. p. 57.

## 2

## *EL PUBLICO DEL ARTE BURGUES Y CORTESANO DEL "QUATTROCENTO"*

El público del arte del Renacimiento está compuesto por la burguesía ciudadana y por la sociedad de las cortes principescas. En cuanto a la orientación del gusto, ambos grupos sociales tienen muchos puntos de contacto, a pesar de la diversidad de origen. De un lado, el arte burgués conserva todavía los elementos cortesanos del gótico; además, con la renovación de las formas de vida caballerescas, que no han perdido por completo su atractivo para las clases inferiores, la burguesía adopta unas formas artísticas inspiradas en el gusto cortesano; de otro lado, los círculos cortesanos no pueden a su vez sustraerse al realismo y al racionalismo de la burguesía y participan en el perfeccionamiento de una visión del mundo y del arte que tiene su origen en la vida ciudadana. A fines del *Quattrocento* la corriente artística ciudadano-burguesa y la romántico-caballeresca están mezcladas de tal suerte, que incluso un arte tan completamente burgués como el florentino adopta un carácter más o menos cortesano. Pero este fenómeno corresponde simplemente a la evolución general y señala el camino que conduce de la democracia ciudadana al absolutismo monárquico.

Ya en el siglo XI surgen en Italia pequeñas repúblicas marineras como Venecia, Amalfi, Pisa y Génova, que son independientes de los señores feudales de los territorios circundantes. En el siglo siguiente se constituyen otros *comuni* libres, entre ellos Milán, Lucca, Florencia y Verona, y se forman organismos estatales bastante indiferenciados aún en el aspecto social, apoyados en el principio de la igualdad de derechos entre los ciudadanos que ejercen el comercio y la industria. Sin embargo, pronto estalla la lucha entre estos *comuni* y los nobles hacenda-

dos del contorno; esta lucha terminó por el momento con el triunfo de la burguesía. La nobleza campesina se traslada entonces a las ciudades y trata de adaptarse a la estructura social y económica de la población urbana. Pero casi al mismo tiempo surge también otra lucha, que se desarrolla con mayor crudeza y que no se decide tan pronto. Es la doble lucha de clases entre la pequeña y la gran burguesía, de un lado, y el proletariado y la burguesía en conjunto, de otro. La población ciudadana, que estaba unida todavía en la lucha contra el enemigo común, la nobleza, se divide en grupos de intereses opuestos que guerrean entre sí del modo más encarnizado tan pronto como el enemigo parece haber desaparecido. A finales del siglo XII las primitivas democracias se han transformado en autocracias militares. No conocemos con seguridad el origen de esta evolución, y no podemos por ello decir con certeza si fue la hostilidad de las sañudas facciones de la nobleza en lucha, o las luchas intestinas de la burguesía, o tal vez ambos fenómenos juntos, los que hicieron necesario el nombramiento del *podestà* como autoridad superior a los partidos contendientes; de cualquier modo, a un período de luchas partidistas sucede antes o después el despotismo. Los déspotas mismos eran, o miembros de las dinastías locales, como los Este en Ferrara, o gobernadores del Emperador, como los Visconti en Milán, o *condottieri*, como Francisco Sforza, sucesor de los Visconti, o sobrinos del Papa, como los Riario en Forlí y los Farnese en Parma, o ciudadanos distinguidos como los Médici en Florencia, los Bentivogli en Bolonia y los Baglioni en Perugia. En muchos lugares el despotismo se hace hereditario ya en el siglo XIII; en otros, como Florencia y Venecia sobre todo, se mantiene la antigua constitución republicana, al menos en la forma, pero en general el advenimiento de las *signorie* señala por todas partes el fin de la antigua libertad. El *comune* libre y burgués se convierte en una forma política anticuada [27]. Los ciuda-

[27] JULIEN LUCHAIRE: *Les Sociétés italiennes du XIII^e au XV^e siècle*, 1933, p. 92.

danos, entregados a sus quehaceres económicos, no estaban ya acostumbrados a la guerra, y abandonan la milicia en manos de empresarios militares y de soldados de oficio, los *condottieri* y sus tropas. Por todas partes el *signore* es el caudillo directo o indirecto de las tropas [28].

La historia de Florencia es típica de todas las ciudades italianas en las que por el momento no se llega a una solución dinástica y no se consigue por tanto desarrollar una vida cortesana. No es que las formas económicas capitalistas se desarrollen en Florencia antes que en otras ciudades, pero los estadios parciales de la evolución capitalista se destacan en ella más agudamente, y los motivos de los conflictos de clase que acompañan a esta evolución afloran en ella más claramente que en cualquier otra parte [29]. En Florencia, sobre todo, se puede seguir mejor que en otros *comuni* de estructura semejante el proceso a través del cual la gran burguesía se sirve de los gremios como medio para adueñarse del poder político y cómo utiliza este poder para acrecentar su supremacía económica. Después de la muerte de Federico II, los gremios consiguen, con la protección de los güelfos, el poder en el *comune* y arrebatan el gobierno al *podestà*. Se constituye el *primo popolo*, "la primera asociación política conscientemente ilegítima y revolucionaria" [30], que elige su *capitano*. Formalmente éste está bajo la autoridad del *podestà*, pero de hecho es el funcionario más influyente del Estado; no sólo dispone de toda la milicia popular y no sólo decide todas las controversias en materia de impuestos, sino que ejerce también "una especie de derecho tribunicio de ayuda e investigación" en todos los casos de queja contra un noble poderoso [31]. Con esto se quebranta el dominio de las familias militares y se expulsa a la nobleza feudal del gobierno de la república. Este es el primer triunfo decisivo alcanzado por la burguesía en la

[28] MAX WEBER: *Wirtschaft und Gesellschaft*, 1922, p. 573.
[29] ROBERT DAVIDSOHN: *Forschungen zur Gesch. von Florenz*, IV, 1908, p. 268.
[30] MAX WEBER: *op. cit.*, p. 562.
[31] *Ibid.*, p. 565.

historia moderna, y recuerda la victoria de la democracia griega sobre los tiranos. Diez años después, la nobleza consigue nuevamente recuperar el poder, pero la burguesía sólo necesita dejarse llevar por la corriente de los acontecimientos, que la mantienen siempre sobre las olas tempestuosas. Hacia 1270 surge ya la primera alianza entre la aristocracia de sangre y la de dinero; con esto se prepara el gobierno de la clase plutocrática, que determinará en lo sucesivo toda la historia de Florencia.

Alrededor de 1280 la alta burguesía posee de un modo absoluto el poder, que ejerce en lo fundamental a través de los Priores de los gremios. Estos dominan toda la máquina política y todo el aparato administrativo estatal, y como formalmente son los representantes de los gremios, puede decirse que Florencia es una ciudad gremial[32]. Entre tanto, las corporaciones económicas se han convertido en *gremios políticos.* Todos los derechos efectivos del ciudadano se fundan en lo sucesivo en la pertenencia a una de las corporaciones legalmente reconocidas. El que no pertenece a ninguna organización profesional no es un ciudadano de pleno derecho. Los magnates son de antemano excluidos del Priorato, a no ser que o ejerzan una industria, como los burgueses, o pertenezcan, al menos formalmente, a alguno de los gremios. Naturalmente, esto no significa en absoluto que todos los ciudadanos de pleno derecho posean derechos iguales; la hegemonía de los gremios no es otra cosa que la dictadura de la burguesía capitalista unida en los siete gremios mayores. No sabemos cómo se estableció realmente la diferencia de grado entre los gremios. Pero donde quiera que encontramos un documento de la historia económica florentina, la diferencia está ya realizada[33]. En cualquier caso, los conflictos económicos no se producen aquí, como en la mayoría de las ciudades alemanas, entre los gremios, por

[32] ALFRED DOREN: *Italien. Wirtschaftsgesch.*, I, 1934, p. 358; cf., por el contrario, R. DAVIDSOHN: *Gesch. von Florenz,* IV, 2, 1925, pp. 1 s.

[33] ALFRED DOREN: *Studien zu der Florentiner Wirtschaftsgesch.*, I, *Die Florentiner Wollentuchindustrie,* 1901, p. 399.

un lado, y el patriciado urbano, todavía no organizado, por otro, sino entre los distintos grupos gremiales [34]. En contraste con lo que ocurre en el Norte, en Florencia el *patriciado tiene desde el primer momento la ventaja de* que está tan fuertemente organizado como las clases medias de la población urbana. Sus gremios, en los que están asociados el comercio en gran escala, la gran industria y la banca, se convirtieron en auténticas asociaciones de empresarios. Valiéndose de la preponderancia de estos gremios, la alta burguesía consigue utilizar todo el aparato de la organización gremial para oprimir a las clases inferiores y, sobre todo, para disminuir los salarios.

El siglo XIV está lleno de los conflictos de clase entre la burguesía, dominadora de los gremios, y el proletariado, excluido de ellos. Al proletariado se le hirió gravemente al prohibírsele que se asociase; esto le impedía toda acción colectiva para la defensa de sus intereses, y calificaba de acto revolucionario todo movimiento huelguístico. El trabajador es ahora súbdito privado de todo derecho de un estado clasista en el que el capital, sin escrúpulos morales de ningún tipo, impera más desconsideradamente que nunca, antes o después, en la historia de Occidente [35]. La situación es tanto más desesperada cuanto que no se tiene conciencia de que se trata de una lucha de clases; no se considera al proletariado como una clase, y se define a los jornaleros desposeídos simplemente como los "pobres que, al fin y al cabo, tiene que haber". El florecimiento económico, que, en parte, se debe a esta opresión de las clases inferiores, alcanza su apogeo entre 1328 y 1338. Después sobreviene la bancarrota de los Bardi y los Peruzzi, que origina una grave crisis económica y un estancamiento general. La oligarquía sufre una pérdida de prestigio aparentemente irreparable y debe doblegarse primero a la tiranía del Duque de Atenas y luego a un gobierno popular, fundamentalmente pequeño-burgués, el

[34] ALFRED DOREN: *Studien zu der Florentiner Wirtschaftsgesch.*, II, *Das Florent. Zunftwesen*, 1908, p. 752.
[35] ALFRED DOREN: *Die Florent. Wollentuchindustrie*, p. 458.

primero de su clase en Florencia. Los poetas y los escritores, como antaño en Atenas, se pronuncian de nuevo por la clase señorial —por ejemplo, Boccaccio y Villani—, y hablan en el tono más despectivo del gobierno de tenderos y artesanos.

Los cuarenta años siguientes, hasta la represión de la revuelta de los *Ciompi*, constituyen el único momento auténticamente democrático de la historia de Florencia, breve intermedio entre dos largos períodos de plutocracia. Naturalmente, también en este período se impone en realidad la voluntad de la clase media, y las grandes masas del proletariado han de recurrir constantemente a la huelga y a la revuelta. El levantamiento de los *Ciompi* de 1378 es, entre estos movimientos revolucionarios, el único del que tenemos conocimiento preciso; y, en todo caso, es también el más importante. Por primera vez se logran ahora las condiciones fundamentales de una democracia económica. El pueblo expulsó a los Priores, creó tres nuevos gremios representantes de los trabajadores y de la pequeña burguesía, e instauró un nuevo gobierno popular que procedió ante todo a una nueva división de los impuestos. La rebelión, que era esencialmente una sublevación del cuarto estado y luchaba por una dictadura del proletariado [36], fue derrotada a los dos meses por los elementos moderados coligados con la alta burguesía; sin embargo, aseguró por otros tres años a las clases inferiores de la población la participación activa en las tareas del gobierno. La historia de este período demuestra no sólo que los intereses del proletariado eran incompatibles con los de la burguesía, sino que además permite reconocer el grave error cometido por los trabajadores al querer imponer un cambio revolucionario de la producción en el cuadro ya anticuado de las organizaciones gremiales [37]. El comercio en gran escala y la gran industria se dieron cuenta antes que los gremios se habían convertido en un obstáculo para el progreso, y trataron de desembarazarse

36 ROBERT DAVIDSOHN: *Gesch. v. Florenz*, IV, 2, 1925, p. 5.
37 Cf. GEORGES RENARD: *op. cit.*, pp. 132-133.

de ellos; en consecuencia, se les asigna cada vez más tareas culturales y menos tareas políticas, hasta que finalmente son sacrificados plenamente a la libre competencia.

Después del derrocamiento del gobierno popular, se vuelve al punto de partida existente antes de la rebelión de los *Ciompi* De nuevo domina el *popolo grasso,* con la única diferencia de que el poder no lo ejerce la clase entera, sino sólo algunas familias ricas; su predominio ya no se verá seriamente amenazado. En el siglo siguiente, tan pronto como se advierte un movimiento subversivo que amenace en lo más mínimo a la clase dominante, se lo sofoca inmediatamente y, por cierto, sin desorden[38]. Después del dominio relativamente breve de los Alberti, los Capponi, los Uzzano, los Albizzi y sus facciones, los Médici consiguen adueñarse finalmente del poder. En lo sucesivo ni siquiera se puede hablar justificadamente de una democracia como antes, cuando sólo una parte de la burguesía poseía derechos políticos activos y privilegios económicos, pero esta clase se comportaba, al menos dentro de su propio ambiente, con una cierta equidad y empleaba, en general, medios correctos. Bajo los Médici, esta democracia, ya muy limitada, está íntimamente vacía y pierde su sentido. Ahora, cuando se trata de los intereses de la clase dominante, no se modifica ya la constitución, sino que simplemente se abusa de ella, se falsean las elecciones, a los funcionarios se les corrompe o se les intimida, y a los Priores se les maneja como a simples muñecos. Lo que aquí se llama democracia es la dictadura no oficial del jefe de una sociedad familiar, que se pretende simple ciudadano y se esconde detrás de las formas impersonales de una aparente república.

En el año 1433, Cosme el Viejo, apremiado por sus rivales, se ve obligado a desterrarse, hecho bien conocido en la historia florentina; pero después de su regreso, al año siguiente, vuelve a ejercer su poder sin obstáculo alguno. Se hace elegir una vez más *gonfaloniere,* por dos meses, después de haber desempeñado ya antes dos veces

38 A. DÖREN: *Das Florent. Zunftwesen,* p. 726.

ese cargo; su actuación pública se extiende, pues, en total seis meses. En realidad, sin embargo, gobierna entre bastidores, por medio de hombres de paja, y domina la ciudad sin dignidades especiales, sin título alguno, sin cargo y sin autoridad: simplemente, por medios ilegales. Así, a la oligarquía sucede en Florencia, ya en el siglo XV, una tiranía encubierta, de la que surge más tarde sin dificultad el principado propiamente dicho [39]. El hecho de que en la lucha contra sus rivales los Médici se alíen con la pequeña burguesía no representa modificación esencial alguna para la posición de esta clase. La hegemonía de los Médici puede vestirse incluso con formas patriarcales, pero es por esencia más facciosa y arbitraria que lo había sido el gobierno de la oligarquía. El Estado continúa siendo mantenedor de intereses privados; la democracia de Cosme consiste solamente en que deja que otros gobiernen en su nombre y, siempre que es posible, emplea energías frescas y jóvenes [40].

Con la calma y la estabilidad, aunque éstas fueran impuestas por la fuerza a la mayoría de la población, comenzó para Florencia, desde principios del siglo XV, un nuevo florecimiento económico, que no fue interrumpido durante la vida de Cosme por ninguna crisis importante. Surgió en más de una parte el paro, pero no tuvo significación alguna y fue de corta duración. Florencia alcanza entonces la cumbre de su potencialidad económica; enviaba anualmente a Venecia dieciséis mil piezas de tejidos, en tránsito; además, los exportadores florentinos utilizaban también el puerto de Pisa, entonces subyugada, y desde 1421 también el puerto de Livorno, adquirido por cien mil florines. Es comprensible que Florencia estuviera orgullosa de su victoria y que la clase dominante, que era la que sacaba provecho de estas adquisiciones, como antaño la burguesía en Atenas, quisiera exhibir su poder y su riqueza. Ghiberti trabaja desde 1425 en la espléndida puerta oriental del Baptisterio; en el año de la adquisi-

39 R. DAVIDSOHN: *Gesch. v. Florenz*, IV, 2, pp. 6 s.
40 FERDINAND SCHEWILL: *History of Florence*, p. 362.

ción del puerto de Livorno, Brunelleschi se ocupa del desarrollo de su proyecto de la cúpula de la catedral. Florencia debía convertirse en una segunda Atenas. Los comerciantes florentinos se vuelven petulantes, quieren independizarse del extranjero y piensan en una autarquía, esto es, en un incremento del consumo interno para igualarlo a la producción [41].

En el curso de los siglos XIII y XIV la estructura originaria del capitalismo se ha modificado esencialmente en Italia. En vez del antiguo afán de lucro, predomina la idea de la conveniencia, del método y del cálculo, y el racionalismo, que desde el primer momento era algo consustancial a la economía del lucro, se ha convertido en un racionalismo absoluto. El espíritu de empresa de los adelantados ha perdido sus rasgos románticos, aventureros y piráticos, y el conquistador se ha convertido en un organizador y un contable, en un comerciante cuidadosamente calculador, circunspecto en sus negocios. El principio de la organización racional no era nuevo en la economía del Renacimiento, ni tampoco lo era la favorable disposición a abandonar un sistema de producción tradicional tan pronto como se experimentaba otro mejor; lo nuevo fue la coherencia con que se sacrificó la tradición al racionalismo, y la falta de consideraciones con que se valoró objetivamente todo factor de la vida económica, convertido en una partida en la contabilidad. Sólo este racionalismo absoluto hizo posible dar solución a los problemas que el incremento de tráfico comercial planteó a la economía. La elevación de la producción exigía un aprovechamiento más intenso de la mano de obra, una división del trabajo más precisa y una mecanización progresiva de los métodos de trabajo; esto no significa sólo la introducción de maquinaria, sino también la despersonalización del trabajo humano y la valoración del trabajador única y exclusivamente según su rendimiento.

Nada expresa mejor la mentalidad económica de la nueva época que este materialismo que reduce al hombre a

41 A. DOREN: *Die Florent. Wollentuchindustrie,* p. 413.

su rendimiento, y su rendimiento a su valor monetario, esto es, al salario; este materialismo convierte, en otras palabras, al trabajador en un simple miembro de un complicado sistema de inversiones y rendimientos, pérdidas y ganancias, activos y pasivos. Pero el racionalismo de la época tiene su expresión sobre todo en el hecho de que el carácter esencialmente artesano de la antigua economía ciudadana se vuelve ahora completamente comercial. Esta comercialización no consiste principalmente en el hecho de que en la actividad del empresario lo manual pierda la supremacía y el cálculo y la especulación la ganen [42], sino *en el reconocimiento del principio de que el empresario* no ha de crear necesariamente nuevas mercancías para crear valores nuevos. Lo característico de la nueva mentalidad económica es la conciencia de la naturaleza ficticia y mudable del valor del mercado, dependiente de las circunstancias; la inteligencia de que el precio de una mercancía no es una constante, sino que fluctúa continuamente y que su nivel no depende de la buena o mala voluntad del comerciante, sino de determinadas circunstancias objetivas. Como demuestra el concepto del "justo precio" y los escrúpulos sobre los préstamos con interés, en la Edad Media el valor era considerado como una cualidad sustancial inherente de manera fija a la mercancía; sólo con la comercialización de la economía se descubren los auténticos criterios del precio, su relatividad y su carácter indiferente a consideraciones morales.

El espíritu capitalista del Renacimiento lo componen juntamente el afán de lucro y las llamadas "virtudes burguesas": la ambición de ganancia y la laboriosidad, la *frugalidad y la respetabilidad* [43]. *Pero también en el nuevo* sistema ético encuentra expresión el proceso general de racionalización. Entre las características del burgués están la de perseguir miras positivas y utilitarias allí donde parece tratar sólo de su prestigio, la de entender por res-

42 WERNER SOMBART: *Der moderne Kapitalismus*, I, 1902, pp. 174 y siguientes; GEORG VON BELOW: *Die Entsteh. des mod. Kapit.*, en "Hist. Zeitschr.", 1903, vol. 91, pp. 453 s.

43 WERNER SOMBART: *Der Bourgeois*, 1913.

petabilidad solidez comercial y buen nombre, y la de que en su lenguaje lealtad significa solvencia. Sólo en la segunda mitad del *Quattrocento* los fundamentos de la vida racional retroceden ante el ideal del rentista, y entonces por primera vez la vida del burgués asume características señoriales.

La evolución se consuma en tres etapas. En los "tiempos heroicos del capitalismo" el empresario burgués es sobre todo el conquistador combativo, el aventurero audaz que fía sólo en sí mismo y que va más allá de la relativa seguridad de la economía medieval. El burgués lucha entonces realmente, con armas en las manos, contra la nobleza enemiga, los *comuni* rivales y las inhóspitas ciudades marineras. Cuando a esta lucha sucede una cierta calma y las mercancías en tránsito por caminos seguros autorizan una sistematización y un aumento de la producción, los rasgos románticos desaparecen paulatinamente del tipo característico del burgués; éste somete ahora toda su existencia a un plan de vida racional, coherente y metódico. Pero tan pronto como se siente económicamente seguro, se relaja la disciplina de su moral burguesa y cede con satisfacción creciente al ideal del ocio y de la buena vida. El burgués se aproxima a un estilo de vida irracional precisamente cuando los príncipes, que ahora se rigen por criterios financieros, comienzan a amoldarse a los principios profesionales del comerciante sólido, probo y solvente [44]. La corte y la burguesía se encuentran a medio camino. Los príncipes se vuelven cada vez más progresistas y en sus aspiraciones culturales se muestran tan innovadores como la burguesía recientemente enriquecida; la burguesía, por el contrario, se vuelve cada vez más conservadora y fomenta un arte que retrocede a los ideales cortesano-caballerescos y gótico-espiritualistas de la Edad Media, o, mejor dicho, estos ideales, que no han desaparecido nunca del arte burgués, vuelven ahora a colocarse en primer plano.

44 Cf. JAKOB BURCKHARDT: *Die Kultur der Renaissance*, 1908, 10.ª ed., I, pp. 26 y 51.

Giotto es el primer maestro del naturalismo en Italia. Los autores antiguos, Villani, Boccaccio e incluso Vasari, acentúan no sin razón el efecto irresistible que ejerció sobre sus contemporáneos su fidelidad a lo real, y no en vano contraponen su estilo a la rigidez y artificiosidad de la manera bizantina, todavía bastante difundida cuando él aparece en escena. Estamos acostumbrados a comparar la claridad y la sencillez, la lógica y la precisión de su manera expresiva con el naturalismo posterior, más frívolo y mezquino, y desatendemos con ello el inmenso progreso que su arte ha significado en la representación inmediata de las cosas y cómo él da forma a todo y sabe narrar todo aquello que antes de él era simplemente inexpresable con medios pictóricos. Así Giotto se ha convertido para nosotros en el representante de las grandes formas clásicas, estrechamente regulares, cuando fue sobre todo el maestro de un arte burgués simple, lógico y sobrio, cuyo clasicismo proviene del orden y la síntesis impuestos a las impresiones inmediatas, de la simplificación y racionalización de la realidad, pero no de un abstracto idealismo. Se quiere descubrir en sus obras una voluntad arcaizante, pero él no pretende ser otra cosa que un buen narrador, breve y preciso, cuyo rigorismo formal debe ser interpretado como agudeza dramática y no como frialdad antinaturalista. La concepción artística de Giotto tiene sus raíces en un mundo burgués todavía relativamente modesto, pero ya perfectamente consolidado en sentido capitalista. Su actividad artística se desarrolla en el período de florecimiento económico, entre la formación de los gremios políticos y la bancarrota de los Bardi y los Peruzzi, es decir, en aquel primer gran período de cultura burguesa que hizo surgir los edificios más espléndidos de la Florencia medieval: Santa María Novella y Santa Croce, el Palazzo Vecchio, el Duomo y el Campanile. El arte de Giotto es riguroso y objetivo como la mentalidad de los hombres que le encargaban sus obras, los cuales quieren prosperar y dominar, pero no conceden todavía ningún valor especial al lujo y a la ostentación pomposa. El arte florentino posterior a Giotto es más natural en el

sentido moderno, porque es más científico, pero ningún artista del Renacimiento se esforzó más honradamente que él en representar la naturaleza de la manera más directa y verdadera posible.

Todo el *Trecento* está bajo el signo del naturalismo de Giotto. Es cierto que aquí y allá hay manifestaciones de estilos anticuados que no se han liberado de las formas estereotipadas de la tradición anterior a Giotto, pero son corrientes retrasadas, reacciones, que mantienen el estilo hierático de la Edad Media; la orientación predominante en el gusto de la época es, empero, la naturalista, El naturalismo de Giotto experimenta su primera gran reelaboración en Siena, y desde allí penetra en el norte y en el oeste, principalmente por mediación de Simone Martini y sus frescos del palacio de los Papas en Avignon [45]. Siena se coloca por un momento a la cabeza de la evolución, mientras Florencia queda en la retaguardia bastante retrasada. Giotto muere en el año 1337; la crisis financiera provocada por las grandes insolvencias comienza en 1339; el estéril período de la tiranía del Duque de Atenas se extiende desde 1342 a 1343; en 1346 estalla una grave sublevación; 1348 es el año de la gran peste que se desencadena en Florencia de manera más terrible que en otras partes; los años que median entre la peste y la sublevación de los *Ciompi* son años llenos de inquietud, tumultos y revueltas; es un período estéril para las artes plásticas. En Siena, donde la burguesía media tiene una influencia mayor y tanto las tradiciones sociales como las religiosas tienen raíces más profundas, la evolución cultural no está turbada por catástrofes, y el sentimiento religioso, precisamente porque es todavía un sentimiento vivo, puede revestir formas más adecuadas al tiempo y más capaces de desarrollo.

El progreso más importante, partiendo de Giotto, lo realiza el sienés Ambrogio Lorenzetti, creador del paisaje

45 MAX DVORÁK: *Die Illuminatoren des Johann Neumarkt*, en "Jahrb. d. kunsthist. Samml. des Allerhöchsten Kaiserhauses", 1901, XXII, pp. 115 ss.

naturalista y del panorama ilusionista de la ciudad. Frente al espacio de Giotto, que es efectivamente unitario y profundo, pero cuya profundidad no rebasa la de un escenario, él crea en su vista de Siena una perspectiva que supera todo lo anterior en este aspecto, no sólo por su amplitud, sino también por el enlace natural de las diversas partes en un único espacio. La imagen de Siena está dibujada con tal fidelidad a la realidad que todavía hoy se reconoce la parte de la ciudad que sirvió de motivo al pintor, y parece poderse caminar por aquellas callejuelas que, entre los palacios de los nobles y las casas de los burgueses, entre los talleres y las tiendas, serpentean colinas arriba.

En Florencia la evolución marcha al principio no sólo más lentamente, sino también de manera menos unitaria que en Siena [46]. Es verdad que se mueve fundamentalmente en el cauce del naturalismo; sin embargo, no siempre lo hace en la dirección que corresponde a la pintura de ambiente de Lorenzetti. Taddeo Gaddi, Bernardo Daddi y Spinello Aretino son ingenuos narradores, como el mismo Lorenzetti; también ellos, con su tendencia a la expansión, están en la línea de la tradición de Giotto y procuran sobre todo dar la ilusión de la profundidad espacial. Pero junto a esta orientación existe también en Florencia otra tendencia importante, la de Andrea Orcagna, Nardo di Cione y sus discípulos, que en vez de la intimidad y la espontaneidad del arte de Lorenzetti mantienen el hieratismo solemne de la Edad Media, su rígida geometría y su ritmo severo, su ornamentalidad y su frontalidad planimétricas y sus principios de alineación y adición. La tesis de que todo esto no es sino simplemente una reacción antinaturalista [47] ha sido con razón discutida y se ha recordado a este propósito que el naturalismo en pintura no se limita en modo alguno a la ilusión del espacio profundo y a la disolución de las nor-

46 Cf. para lo que sigue GEORG GOMBOSI: *Spinello Aretino*, 1926, pp. 7-11.
47 *Ibid.*, pp. 12-14.

mas geométricamente trabadas, sino que aquellos "valores táctiles" *(tactile values)* que Berenson aprecia precisamente en Orcagna son igualmente conquista del naturalismo [48]. Orcagna representa, con el volumen plástico y el peso estatuario que da a sus figuras, una dirección tan progresista en la historia del arte como Lorenzetti o Taddeo Gaddi con su profundidad y amplitud espacial. Lo infundado de la suposición de que nos encontramos aquí ante un arcaísmo programático debido al influjo de los dominios se muestra sobre todo en los frescos de la *Capilla de los Españoles* del claustro de Santa María Novella, que, si bien están dedicados a la gloria de la Orden dominicana, son en muchos aspectos una de las creaciones artísticas más progresistas de la época.

En el siglo XV Siena pierde su función de guía en la historia del arte, y Florencia, que está ya en la cumbre de su potencia económica, se coloca nuevamente en primer plano. Esta situación no explica ciertamente de manera inmediata la presencia y la singularidad de sus grandes maestros, pero sí explica la demanda ininterrumpida de encargos, y, con ella, la competencia intelectual que las hacen posibles. Florencia es ahora, juntamente con Venecia, que por lo demás tiene su desarrollo propio, que en modo alguno es el general, el único lugar de Italia donde se desarrolla una actividad artística significativa y ordenadamente progresista, independiente en conjunto del estilo cortesano de la Baja Edad Media en Occidente.

Al principio, la Florencia burguesa tiene una comprensión sólo limitada para el arte caballeresco importado de Francia y adoptado por las Cortes de Italia septentrional. También en lo geográfico esta región septentrional está más próxima al Occidente y limita de manera inmediata con territorios de lengua francesa. La novela caballeresca francesa se difunde ya en la segunda mitad del siglo XIII, y no sólo se la traduce, como en los otros países de Europa,

48 BERNARD BERENSON: *The Italian Painters of the Renaissance*, 1930, p. 76; cf. ROBERTO SALVINI: *Zur florent. Mal. des Trecento*, en *Kritische Berichte zur kunstgesch. Lit.*, VI, 1937.

y se la imita en el lenguaje del país, sino que se difunde en su lengua original. Se escriben poemas épicos en francés lo mismo que poemas líricos en la lengua de los trovadores [49]. Las grandes ciudades mercantiles de la Italia central no están ciertamente aisladas del norte y del oeste; sus comerciantes, que mantienen el tráfico con Francia y con Flandes, introducen los elementos de la cultura caballeresca también en Toscana; sin embargo, en ella no existe un público verdaderamente interesado por una épica realmente caballeresca o por una pintura inspirada en el estilo romántico caballeresco-cortesano. En las Cortes de los príncipes de la llanura del Po, en Milán, Verona, Padua o Rávena y en muchas otras pequeñas ciudades, donde los dinastas y los tiranos conforman su séquito a imitación directa de los modelos franceses, no sólo se lee con entusiasmo la novela caballeresca francesa, no sólo se la copia y se la imita, sino que se la ilustra también en el estilo del original [50].

A su vez, la actividad pictórica de estas cortes no se limita en modo alguno a los manuscritos miniados, sino que se extiende a la decoración de los muros, que se adornan con representaciones de los ideales caballerescos de la novela y con motivos de la vida de la corte, con batallas y torneos, con escenas de caza y de cabalgatas, de juegos y de danzas, con narraciones de la mitología, de la Biblia y de la historia, con figuras de héroes antiguos y modernos, con alegorías de las virtudes cardinales, de las artes liberales y, sobre todo, del amor en todas las formas y todos los matices posibles. Estas pinturas se mantienen en general en el estilo de los tapices, género al que probablemente deben su origen. Buscan, lo mismo que éstos, causar una impresión de esplendor, sobre todo con el lujo del atuendo y la actitud ceremoniosa de los personajes. Las figuras se representan en actitudes convencionales, pero están relativamente bien observadas y tienen

[49] ADOLFO CASPARY: *Storia della lett. ital.*, I, 1887, p. 97.

[50] WERNER WEISBACH: *Francesco Pesellino u. die Romantik der Renaissance*, 1901, p. 13.

una cierta desenvoltura en el dibujo; esto es tanto más comprensible si se piensa que esta pintura tiene sus raíces en el mismo naturalismo gótico del que arranca el arte burgués de la Baja Edad Media. Basta pensar en Pisanello para darse cuenta de cuánto debe el naturalismo renacentista a estas pinturas murales con sus fondos verdes y sus plantas y animales observados con tanta vivacidad y tan bien pintados. Los escasos restos que se conservan en Italia de la más antigua pintura decorativa profana, tal vez no sean anteriores a los comienzos del siglo XV, pero los del siglo XIV no deben de haber sido en lo esencial muy diferentes de éstos. Los que se conservan todavía se encuentran en el Piamonte y en la Lombardía; los más importantes están en el castillo de La Manta, en Saluzzo, y en el Palazzo Borromeo, en Milán. Pero por fuentes contemporáneas sabemos que muchas otras cortes de la alta Italia poseían una rica y fastuosa decoración pictórica, sobre todo el castillo de Cangrande, en Verona, y el palacio de los Carrara, en Padua [51].

En contraste con el arte de las Cortes de los príncipes, el arte de las ciudades comunales en el *Trecento* tenía un carácter preferentemente eclesiástico. Hasta el siglo XV no cambian su estilo y su espíritu; entonces, por vez primera, adoptan un carácter profano que corresponde a las nuevas exigencias artísticas privadas y a la orientación racionalista general. Pero no sólo aparecen nuevos géneros mundanos, como la pintura de historia y el retrato; también los temas religiosos se llenan de motivos profanos. Naturalmente, el arte burgués mantiene todavía más puntos de contacto con la Iglesia y la religión que el arte de las Cortes de los príncipes, y, al menos en este aspecto, la burguesía sigue siendo más conservadora que la sociedad cortesana. Pero desde mediados de siglo se advierten ya en el arte ciudadano burgués, principalmente en el florentino, ciertas características cortesano-caballerescas. La novela caballeresca, difundida por los juglares, penetra en

[51] JULIUS VON SCHLOSSER: *Ein veronesisches Bilderbuch u. die höfische Kunst des XIV. Jahrh.*, en "Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses", 1895, vol. XVI, pp. 173 ss.

las clases más humildes del pueblo y conquista en su forma popular también las ciudades toscanas; con ello pierde su carácter originariamente idealista y se convierte en simple literatura recreativa [52]. Esta literatura es la que despierta el interés de los pintores locales por los géneros románticos, aparte, claro está, de la influencia directa de artistas como Gentile da Fabriano y Domenico Veneziano, que difunden en Florencia el gusto artístico cortesano de la alta Italia, de donde proceden. Finalmente, la alta burguesía, ahora rica y poderosa, comienza a apropiarse las formas de vida de la sociedad cortesana y a descubrir en los motivos románticos caballerescos algo que no es simplemente exótico, sino digno de imitación.

Sin embargo, a principios del *Quattrocento* esta evolución hacia lo cortesano apenas si se advierte. Los maestros de la primera generación del siglo, principalmente Masaccio y Donatello, están más cerca del arte severo de Giotto, con su unidad espacial y el volumen estatuario de las figuras, que del arte preciosista cortesano, y también del gusto preciosista y de las formas frecuentemente indisciplinadas de la pintura trecentista. Después de las conmociones de la gran crisis financiera, de la peste y de la sublevación de los *Ciompi*, esta generación tiene que comenzar casi completamente de nuevo. La burguesía se muestra ahora, tanto en sus costumbres como en su gusto, más sencilla, más sobria y más puritana que antes. En Florencia predomina de nuevo un sentido de la vida antirromántico, objetivo y realista, y un naturalismo nuevo, más fresco y más robusto, se va imponiendo, de manera progresiva, en oposición a la concepción artística cortesana aristocrática, a medida que la burguesía se va consolidando de nuevo.

El arte de Masaccio y del Donatello joven es el arte de una nueva sociedad todavía en lucha, aunque profundamente optimista y segura de su victoria, el arte de unos nuevos tiempos heroicos del capitalismo, de una nueva época de conquistadores. El confiado aunque no siempre

52 A. CASPARY: *op. cit.*, I, pp. 108-109.

totalmente seguro sentimiento de fortaleza que se expresa en las decisiones políticas de aquellos años se manifiesta también en el grandioso realismo del arte. Desaparece de él la sensibilidad complaciente, la exuberancia juguetona de las formas y la caligrafía ornamental de la pintura del *Trecento*. Las figuras se hacen más corpóreas, más macizas y más quietas, se apoyan firmemente sobre las piernas y se mueven de manera más libre y natural en el espacio. Expresan fuerza, energía, dignidad y seriedad, y son más compactas que frágiles y, más que elegantes, rudas. El sentido del mundo y de la vida de este arte es esencialmente antigótico, esto es, ajeno a la metafísica y al simbolismo, a lo romántico y lo ceremonial.

Esta es, en todo caso, la tendencia predominante en el nuevo arte, aunque no es la única. La cultura artística del *Quattrocento* es ya tan complicada, intervienen en ella clases sociales tan distintas por origen y por educación que no podemos encerrarla en un concepto único, válido para todos sus aspectos.

Junto al estilo "renacentista" y clásicamente estatuario de Masaccio y Donatello, la tradición estilística del espiritualismo gótico y el decorativismo medieval están completamente vivos, y ello no sólo en el arte de Fra Angelico y Lorenzo Monaco, sino también en las obras de artistas tan progresistas como Andrea del Castagno y Paolo Uccello. En una sociedad económicamente tan diferenciada y espiritualmente tan compleja como la del Renacimiento, una tendencia estilística no desaparece de un día para otro, ni siquiera cuando la clase social a la que originariamente estaban destinados sus productos pierde su poder económico y político y es sustituida por otra en sus funciones de portadora de la cultura, o esta clase modifica su propia actitud espiritual. El estilo espiritualista medieval puede parecer ya anticuado y carente de atractivo a la mayoría de la burguesía, pero corresponde todavía mejor que el otro a los sentimientos religiosos de una minoría muy considerable. En toda cultura desarrollada conviven clases sociales distintas, artistas diferentes que dependen de estas clases, diversas generaciones de clientes

y productores de obras de arte, jóvenes y viejos, precursores y epígonos; en una cultura relativamente vieja como el Renacimiento, las distintas tendencias espirituales no encuentran expresión ya en grupos definidos, separados unos de otros. Las tendencias antagónicas de la intención artística no pueden explicarse simplemente por la contigüidad de las generaciones, por la "simultaneidad de hombres de edad distinta" [53]; las contradicciones se dan frecuentemente dentro de la misma generación. Donatello y Fra Angelico, Masaccio y Domenico Veneziano, han nacido sólo con unos años de diferencia, y, por el contrario, Piero della Francesca, el artista más afín espiritualmente a Masaccio, está separado de éste por el espacio de media generación. Los contrastes asoman incluso en la creación espiritual de un mismo individuo. En un artista como Fra Angelico, lo eclesiástico y lo secular, lo lógico y lo renacentista, están unidos tan indisolublemente como lo están en Castagno, Uccello, Pesellino y Gozzoli el racionalismo y la fantasía romántica, lo burgués y lo cortesano. Las fronteras entre los seguidores del gótico y los precursores del gusto romántico burgués, afín a aquél en muchos aspectos, son totalmente borrosas.

El naturalismo, que representa la tendencia artística fundamental del siglo, cambia repetidamente su orientación según las evoluciones sociales. El naturalismo de Masaccio, monumental, antigóticamente simple, tendente sobre todo a la claridad de las relaciones espaciales y de las proporciones, la riqueza de Gozzoli, casi pintura de género, y la sensibilidad psicológica de Botticelli, representan tres etapas distintas en la evolución histórica de la burguesía, que se eleva desde unas circunstancias de sobriedad a una auténtica aristocracia del dinero. Un motivo recogido directamente de la realidad como es el *Hombre que tirita*, de Masaccio, en la escena del Bautismo de la capilla de Brancacci, es una excepción a principios del *Quattrocento*, mientras a mitad de siglo sería

[53] WILHELM PINDER: *Das Problem der Generation*, 1926, p. 12 y passim.

completamente normal. El gusto por lo individual, por lo característico y lo curioso ocupa ahora por primera vez el primer plano. Ahora surge la idea de una imagen del mundo compuesta por *petis faits vrais* que la historia del arte había ignorado hasta este momento. Los episodios de la vida cotidiana burguesa —escenas de la calle e interiores, escenas de dormitorio en los días del puerperio y escenas de esponsales, el nacimiento de María y la Visitación vistas como escenas de sociedad, San Jerónimo en el ambiente de una casa burguesa y la vida de los santos en el tráfago de las ciudades— son los temas del nuevo arte naturalista.

Pero sería erróneo deducir que con estas representaciones se quiere decir más o menos que "los santos son también hombres simplemente", y que la preferencia por los motivos de la vida burguesa es signo de modestia de clase; por el contrario, los pormenores de aquella existencia se mostraban con satisfacción y orgullo. Con todo, los burgueses ricos, que se interesan ahora por el arte, aunque no desconozcan su propia importancia, no quieren aparentar más de lo que son. Hasta después de mediados de siglo no aparecen signos de un cambio. En este aspecto, Piero della Francesca revela ya una cierta inclinación a la frontalidad solemne y una preferencia por la forma ceremonial. De cualquier modo, trabaja mucho para príncipes y está bajo la influencia directa de los convencionalismos cortesanos. En Florencia, sin embargo, el arte sigue estando en conjunto, hasta finales de siglo, libre de convencionalismos y de formalismos, si bien se vuelve también más alambicado y preciosista y tiende más cada vez a la elegancia y a la exquisitez. El público de Antonio Pollaiolo, de Andrea del Verrocchio, de Botticelli y de Ghirlandaio no tiene nada, empero, en común con esta burguesía puritana para la que trabajaron Masaccio y Donatello en su juventud.

El antagonismo existente entre Cosme y Lorenzo de Médici, la diferencia de principios con arreglo a los cuales ejercen su poder y organizan su vida privada, señalan la distancia que separa a sus respectivas genera-

ciones. Lo mismo que desde los tiempos de Cosme, la forma de gobierno, de ser una república, aunque lo fuera sólo en apariencia, ha pasado a ser un auténtico principado, y el "primer ciudadano" y su séquito se han transformado en un príncipe y su Corte, así también la burguesía antaño honrada y deseosa de ganancias se ha transformado en una clase de rentistas que desprecian el trabajo y el dinero y quieren disfrutar la riqueza heredada de sus padres y darse al ocio. Cosme era todavía por entero un hombre de negocios; le gustaban, ciertamente, el arte y la filosofía, hacía construir preciosas casas y villas, se rodeaba de artistas y eruditos y sabía también, cuando llegaba la ocasión, adaptarse al ceremonial; pero el centro de su vida eran la Banca y la oficina. Lorenzo, en cambio, no tiene ya interés alguno por los negocios de su abuelo y de su bisabuelo; los descuida y los lleva a la ruina; le interesan sólo los negocios de Estado, sus relaciones con las dinastías europeas, su Corte principesca, su papel de guía intelectual, su academia artística y sus filósofos neoplatónicos, su actividad poética y su mecenazgo. Hacia afuera, naturalmente, todo se desarrolla todavía según formas burguesas y patriarcales. Lorenzo no permite que se tributen honores públicos a su persona y a su casa; los retratos familiares se dedican simplemente a fines privados, lo mismo que los de cualquier otro ciudadano notable, y no están destinados al público, como cien años más tarde lo estarán las estatuas de los Grandes Duques [54].

El *Quattrocento* tardío ha sido definido como la cultura de una "segunda generación", una generación de hijos malcriados y ricos herederos; y se encontró tan tajante el contraste con la primera mitad del siglo, que se creyó poder hablar de un movimiento de reacción consciente, de una intencionada "restauración del gótico" y de un "contrarrenacimiento" [55]. A esta concepción se opuso ra-

[54] WILHELM VON BODE: *Die Kunst der Frührenaissance in Italien*, 1923, p. 80.

[55] RICHARD HAMANN: *Die Frührenaissance der ital. Mal.*, 1909, páginas 2 s. y 16 s.; IDEM: *Gesch. d. Kunst*, 1932, p. 417.

zonablemente que la tendencia que se había definido como retorno al gótico constituía una corriente subterránea permanente del Renacimiento temprano, y no aparece por vez primera en la segunda mitad de este período [56]. Pero así como es evidente incluso en el *Quattrocento* la persistente tradición medieval y el contraste continuado del espíritu burgués con los ideales góticos, es innegable también que en la burguesía predomina hasta la mitad del siglo una orientación espiritual adversa al gótico, antirromántica y realista, liberal y anticortesana, y que el espiritualismo y el gusto por los convencionalismos y lo conservador no se imponen hasta el período de Lorenzo de Médici. No se debe, naturalmente, imaginar que esta evolución significa que el espíritu burgués cambie repentina e incesantemente su estructura dinámica y dialéctica por otra estática. El predominio de las tendencias conservadoras, espiritualistas y cortesanas no encuentra menos oposición en la segunda mitad del *Quattrocento* de la que encontró en la primera mitad del siglo el predominio del espíritu innovador liberal y realista burgués. Lo mismo que en los primeros tiempos había junto a los círculos progresistas otros que retardaban la evolución, ahora el elemento progresista se hace valer por todas partes junto a los grupos conservadores.

La retirada de la vida económica activa de las clases sociales ya saturadas, y el avance de otras nuevas, hasta ahora excluidas de las posibilidades de realizar grandes negocios, hacia los puestos vacantes, o, en otras palabras, el ascenso de las clases pobres a acaudaladas y de las acaudaladas a aristocráticas, constituye el ritmo constante de la evolución capitalista [57]. Las clases cultas, que todavía ayer se sentían progresistas, hoy tienen ya ideales y sentimientos conservadores. Pero antes de que puedan transformar toda la vida intelectual de acuerdo con su nueva

[56] FRIEDRICH ANTAL: *Studien zur Gotik im Quattrocento*, en "Jahrb. der Preuss. Kunstsamml.", 1925, vol. 46, pp. 18 ss.

[57] Cf. HENRI PIRENNE: *Les périodes de l'hist. sociale du capitalisme.* Bol. de la R. Acad. Belga, 1914, pp. 259 s., 290 y passim.

mentalidad, se adueña de los medios culturales una nueva clase de mentalidad dinámica, un grupo que en la generación anterior estaba excluido de la esfera cultural; éste a su vez se opondrá, una generación más tarde, a la evolución que tiende a hacer sitio a una nueva clase progresista. En la segunda mitad del *Quattrocento* es, efectivamente, el elemento conservador el que impone el gusto en Florencia; pero el relevo de clases sociales no ha finalizado ni mucho menos; están siempre en juego fuerzas considerablemente dinámicas que impiden al arte anquilosarse en el preciosismo cortesano, en el artificio y el convencionalismo.

A pesar de la inclinación hacia una sutileza amanerada y hacia una elegancia frecuentemente vacía, se imponen constantemente en el arte nuevos impulsos naturalistas. Aunque adopta tantos rasgos cortesanos y se vuelve tan formalista y artificioso, no excluye nunca la posibilidad de renovarse y ampliar su visión del mundo. El arte de la segunda mitad del *Quattrocento* sigue siendo un arte amante de la realidad, abierto a nuevas experiencias: es la expresión de una sociedad un poco afectada y descontentadiza, pero que no se opone en absoluto a la admisión de nuevos impulsos. Esta mezcla de naturalismo y *convencionalismo, de racionalismo y romanticismo, pro*duce al mismo tiempo el comedimiento burgués de Ghirlandaio y el refinamiento aristocrático de Desiderio, el robusto sentido realista del Verrocchio y la poética fantasía de Piero de Cosimo, la gozosa amabilidad de Pesellino y la mórbida melancolía de Botticelli. Las premisas sociales de este cambio de estilo ocurrido hacia mediados de siglo hay que buscarlas en parte en la disminución de la clientela. El dominio de los Médici, con su opresión fiscal, redujo sensiblemente el volumen de los negocios y obligó a muchos empresarios a abandonar Florencia, transportando sus negocios a otras ciudades[58]. La emigración de los trabajadores y el descenso de la producción, síntomas de la decadencia industrial, pueden adver-

58 A. DOREN: *Die Florent. Wollentuchind.*, p. 438.

tirse ya en tiempos de Cosme[59]. La riqueza se concentra en menos manos. El círculo de los ciudadanos particulares clientes artísticos, que en la primera mitad del siglo tendía siempre a extenderse, muestra ahora una tendencia a restringirse. Los encargos provienen principalmente de los Médici y de algunas otras familias; a consecuencia de este fenómeno, la producción asume ya un carácter más exclusivo y refinado.

Durante los dos últimos siglos en los *comuni* italianos no eran habitualmente las propias autoridades eclesiásticas las que hacían los encargos de arquitectura religiosa y de obras de arte, sino sus procuradores civiles y los encargados de sus intereses, es decir, de un lado, el *comune*, los grandes gremios y las cofradías religiosas, y, de otro, los fundadores privados, las familias ricas e ilustres[60]. La actividad arquitectónica y artística de los *comuni* alcanza su cumbre en el siglo XIV, en el primer florecimiento de la economía urbana. Entonces la ambición de los burgueses se exterioriza todavía en formas colectivas; sólo más tarde adopta una expresión más personal. Los municipios italianos gastaron en esta actividad artística tanto como antiguamente las *poleis* griegas. Y no sólo Florencia y Siena, también los pequeños municipios, como Pisa y Lucca, quisieron no ser menos y se desangraron casi en su petulante actividad constructora. En la mayoría de los casos, los señores que consiguieron adueñarse del poder en la ciudad prosiguieron la actividad artística de los *comuni*, y la superaron hasta donde fue posible en el dispendio. Se hacían así la mejor propaganda a sí mismos y a su gobierno, halagando la vanidad de los ciudadanos y regalándoles obras de arte que, por lo común, tenían que pagar los propios ciudadanos. Esto ocurrió, por ejemplo, en la construcción de la catedral de Milán; en cambio, los gastos de la construcción de

59 *Ibid.*, p. 428.

60 Cf. MARTIN WACKERNAGEL: *Der Lebensraum des Künstlers in der florent. Renaissance*, 1938, p. 214.

la cartuja de Pavía fueron sufragados por el peculio particular de los Visconti y los Sforza[61].

La actividad artística de los gremios en Italia no se limitó, como en otros países, a la construcción y adorno de los propios oratorios y de las sedes gremiales, sino que se extendió también a la participación en las empresas artísticas del *comune*, principalmente en la construcción de las grandes iglesias. Estas tareas caían desde el principio dentro del círculo de actividades propias de los gremios, que venían desarrollándolas más ampliamente a medida que declinaba su influencia política y económica. Pero los gremios eran por lo común simplemente el órgano de dirección y gerencia del *comune*, así como éste era frecuentemente nada más que el administrador de fundaciones privadas. Las corporaciones no pueden en modo alguno ser consideradas como constructores por cuenta propia, ni siquiera promotores espirituales de todas las empresas dirigidas por ellas, pues en la mayoría de los casos administraban simplemente los medios puestos a su disposición para realizar la obra, o a lo sumo los completaban con préstamos o contribuciones voluntarias de los miembros del gremio[62]. Para la supervisión de la empresa que se les había confiado nombraban comisiones gremiales que, según la magnitud de la obra, se componían de cuatro a doce miembros *(operai)*. Estas comisiones organizaban los concursos, contrataban los diversos artistas, aprobaban sus proyectos, supervisaban los trabajos, procuraban los materiales y liquidaban los salarios. Si la apreciación de las aportaciones artísticas y técnicas requería una particular competencia, pedían consejo a especialistas[63]. Con tales atribuciones, el *Arte dell Lana* dirigió en Florencia la construcción de la Catedra y del Campanile; el *Arte de Calimala*, los trabajos de Baptisterio y de la iglesia de san Miniato, y el *Arte dell Seta*, la construcción del Ospedale degli Innocenti. L historia de las puertas de bronce del Baptisterio muestr

61 A. DOREN: *Ital. Wirtschaftsgesch.*, I, pp. 561 s.
62 A. DOREN: *Das florent. Zunftwesen*, p. 706.
63 *Ibid.*, pp. 709 s.

del modo más claro el proceso habitual de los concursos. En el año 1401 el gremio de Calimala convoca un concurso público. Entre los concurrentes se eligen seis artistas para una selección posterior, entre otros Brunelleschi, Ghiberti y Jàcopo della Querica. Se les da un año para la ejecución de un relieve en bronce, cuyo motivo, a juzgar por la semejanza temática de los trabajos conservados, debió de ser exactamente prescrito. El coste de la producción y el mantenimiento de los artistas durante el período de prueba estaba a cargo del gremio de Calimala. Finalmente, los modelos presentados fueron juzgados por un tribunal nombrado por el gremio y compuesto por treinta y cuatro artistas famosos.

Los encargos artísticos de la burguesía consistían al principio, sobre todo, en donaciones para iglesias y conventos; sólo hacia mediados de siglo comienza a encargar en mayor número obras de arte de naturaleza profana y para usos privados. En adelante, también las casas de los burgueses ricos, y no sólo los castillos y palacios de príncipes y nobles, se adornaban ya con cuadros y estatuas. También en esta actividad artística, naturalmente, consideraciones de prestigio, el deseo de brillar y de erigirse un monumento desempeñan un papel tan importante, si no mayor, que las exigencias de orden estético. Estos intereses no son, desde luego, ajenos tampoco a las fundaciones de obras de arte religioso. Pero las circunstancias han cambiado ahora hasta el punto de que las familias más distinguidas, los Strozzi, los Quaratesi y los Rucellai, se ocupan mucho más de sus palacios que de sus capillas familiares.

Giovanni Rucellai es probablemente el tipo más representativo de estos nuevos nobles interesados, sobre todo, en el arte profano [64]. Procedía de una familia de patricios enriquecida en la industria de la lana y pertenecía a aquella generación entregada a los placeres de la vida que, bajo Lorenzo de Médici, comienza a retirarse de los negocios. En sus notas autobiográficas, uno de los céle-

64 Cf: para lo que sigue M. WACKERNAGEL: *op. cit.*, p. 234.

bres *zibaldoni* de la época, escribe: "Tengo cincuenta años, no he hecho otra cosa que ganar y gastar dinero, y me he dado cuenta de que proporciona más placer el gastar dinero que el ganarlo." De sus fundaciones religiosas dice que le han dado y le dan la mayor satisfacción porque redundan en honra de Dios y de la ciudad, y perpetúan su propia memoria. Pero Giovanni Rucellai no es ya sólo fundador y constructor, sino también coleccionista; posee obras de Castagno, Ucello, Domenico Veneziano, Antonio Pollaiolo, Verrocchio, Desiderio de Settignano y otros. La evolución que experimenta el cliente artístico, transformándose de fundador en coleccionista, la apreciamos mejor aún en los Médici. Cosme el Viejo es todavía, sobre todo, el constructor de las iglesias de San Marco, Santa Croce, San Lorenzo y de la abadía de Fiesole; su hijo Piero es ya un coleccionista sistemático, y Lorenzo es exclusivamente un coleccionista.

El coleccionista y el artista que trabaja ajeno a los encargos son figuras históricamente correlativas; aparecen en el curso del Renacimiento contemporáneamente y el uno al lado del otro. Pero su aparición no acaece de manera repentina, sino que sigue un largo proceso. El arte del primer Renacimiento conserva todavía, en general, un carácter artesano, pues se acomoda al encargo del cliente, de manera que el punto de partida de la producción no hay que buscarlo, por lo general, en el impulso creador propio del artista, ni en la voluntad subjetiva de expresión ni en la idea espontánea, sino en la tarea señalada de modo preciso por el cliente. El mercado artístico no está, pues, determinado todavía por la oferta, sino por la demanda [65]. Toda obra tiene aún una finalidad utilitaria bien precisa y una relación concreta con la vida práctica. Lo que se encarga es un cuadro para el altar de una capilla que el pintor conoce bien, o un cuadro de devoción para un ambiente determinado, o el retrato de un miembro de la familia para una determi-

65 Cf. *ibid.*, pp. 9 s.

nada pared. Toda estatua está proyectada de antemano para ser colocada en un lugar bien preciso, y todo mueble de precio está diseñado para una habitación determinada.

En nuestros días, de gran libertad artística, se admite como artículo de fe que las coacciones de orden externo a que el artista debía —y sabía— entonces someterse deben ser consideradas beneficiosas y útiles. Los resultados parecen confirmar esta creencia, pero los artistas interesados pensaban de una manera bien distinta; así, trataron de liberarse de estas trabas tan pronto como las condiciones del mercado lo permitieron. Esto ocurre en el momento en que el mero consumidor es sustituido por el aficionado, el experto, el coleccionista, es decir, por aquel moderno tipo de cliente que ya no manda hacer lo que necesita, sino que compra lo que le ofrecen. Su aparición en el mercado artístico significó el fin de aquella época en que la producción artística estuvo determinada únicamente por el hombre que encarga el trabajo y el comprador, y aseguró a la libre oferta nuevas oportunidades hasta ahora desconocidas.

El *Quattrocento* es, desde la Antigüedad clásica, la primera época de la que poseemos una selección considerable de obras de arte profano, y no sólo ejemplos numerosos de géneros ya conocidos, como pintura mural y cuadros de pared de motivos profanos, tapicerías, bordados, orfebrería y armaduras, sino también muchas obras pertenecientes a géneros completamente nuevos, sobre todo creaciones de la nueva cultura doméstica de la alta burguesía, que tiende, en contraste con el tono solemne de la corte, a lo confortable y lo íntimo: zócalos de madera ricamente tallada destinados a ser adosados a las paredes, cofres pintados y tallados *(cassoni)*, cabeceras de cama pintadas y labradas, pequeños cuadros devotos colocados en graciosos marcos redondos *(tondi)*, platos ricamente adornados con figuras, que servían de ofrendas para el alumbramiento *(deschi da parto)*, además de las consabidas mayólicas y otros muchos productos de la artesanía. En todos ellos domina todavía

un equilibrio casi perfecto entre arte y artesanía, entre pura obra de arte y mero instrumento del mobiliario.

Esta situación no cambia hasta que se reconoce la autonomía de las artes mayores, libres de todo fin y toda utilidad prácticos, y se las contrapone al carácter mecánico de la artesanía. Entonces, por fin, cesa la unión personal entre artista y artesano, y el artista comienza a pintar sus cuadros con una conciencia creadora distinta de la que tenía cuando pintaba arcas y paneles decorativos, banderas y gualdrapas, platos y jarrones. Pero entonces comienza también a liberarse de los deseos del cliente y a transformarse, de productor de encargo, en productor de mercancía. Esta es la premisa por parte del artista para la aparición del aficionado, el experto y el coleccionista. La premisa por parte del cliente consiste en la concepción formalista y libre de toda finalidad de la obra de arte, una forma, aunque todavía muy primitiva, de "el arte por el arte". Un fenómeno paralelo e inmediato de la aparición del coleccionista, fenómeno que no surge sino con el establecimiento de una relación impersonal del comprador con la obra de arte y con el artista, es el mercado artístico. En el *Quattrocento*, cuando no había sino casos aislados de colección sistemática, el comercio de obras de arte separado de la producción, independiente, era poco menos que desconocido; éste surge por vez primera en el siglo siguiente con la demanda regular de obras del pasado y la compra de trabajos de los artistas más notables del presente [66]. El primer comerciante de arte cuyo nombre conocemos es, a principios del siglo XVI, el florentino Giovan Battista della Palla. El hace encargos y adquiere en su ciudad natal objetos de arte para el rey de Francia, y compra no sólo a los artistas directamente, sino también en las colecciones privadas. Pronto aparece igualmente el comerciante que encarga obras con miras especulativas, para revenderlas luego provechosamente [67].

66 *Ibid.*, p. 291.
67 *Ibid.*, pp. 289 s.

Los burgueses ricos e ilustres de las repúblicas ciudadanas querían asegurarse al menos la fama póstuma, ya que, por consideración a sus conciudadanos, debían mantener entonces un cierto comedimiento en lo referente a su modo de vida. Las fundaciones religiosas eran la forma más apropiada para conseguir la fama eterna sin provocar la reprobación pública. Esto explica en parte la desproporción existente todavía en la primera mitad del *Quattrocento* entre la producción artística religiosa y la profana. La piedad no era ya en modo alguno el motivo más importante de las donaciones. Castello Quaratesi quería dotar a la iglesia de Santa Croce de una fachada, pero cuando no se le autorizó a que figurase en ella su escudo, no quiso saber ya nada de la realización del proyecto [68]. A los mismos Médici les parece razonable vestir su mecenazgo con una capa de devoción. Cosme se preocupaba todavía de esconder sus iniciativas artísticas más que de exhibirlas. Los Pazzi, Brancacci, Bardi, Sassetti, Tornabuoni, Strozzi y Rucellai inmortalizaron su nombre con la construcción y adorno de capillas. Para ello se sirvieron de los mejores artistas de su tiempo. La capilla de los Pazzi fue construida por Brunelleschi, y las capillas de los Brancacci, Sassetti, Tornabuoni y Strozzi fueron decoradas por pintores como Masaccio, Baldovinetti, Ghirlandaio y Filippino Lippi.

Es muy dudoso que entre todos estos mecenas los Médici fueran los más generosos e inteligentes. Entre los dos hombres más ilustres de la dinastía, Cosme el Viejo parece ser el que tuvo gusto más sólido y equilibrado. ¿O quizá el equilibrio se debió a la época misma? El dio trabajo a Donatello, Brunelleschi, Ghiberti, Michelozzo, Fra Angelico, Luca della Robbia, Benozzo Gozzoli y Fra Filippo Lippi. Donatello, en cambio, el más grande de todos, tuvo en Roberto Martelli un amigo y un protector exaltado. ¿Hubiera abandonado Donatello tan repetidamente Florencia si Cosme hubiera sabido apreciar conve-

68 ROBERT SAITSCHICK: *Menschen und Kunst der ital. Renaissance*, 1903, p. 188.

nientemente su valor? "Cosme fue gran amigo de Donatello y de todos los pintores y escultores", se dice en los recuerdos de Vespasiano da Bisticci. "Le pareció —se comenta más adelante— que estos últimos tenían poco trabajo, y le apenaba que Donatello hubiese de permanecer inactivo, por lo que le encargó el púlpito y las puertas de la sacristía de la iglesia de San Lorenzo[69]. ¿Pero por qué en aquellos tiempos áureos del arte un Donatello tenía que recorrer el peligro de permanecer inactivo? ¿Por qué un Donatello debía recibir un encargo como un favor?

Tan difícil, o más todavía, es dar una valoración del gusto artístico de Lorenzo. Se ha atribuido a mérito personal suyo la calidad y la variedad de los ingenios que le rodeaban, y se ha considerado la intensa vitalidad que expresan las obras de los poetas, filósofos y artistas protegidos por él como irradiada de su persona. Desde Voltaire, su tiempo se encuentra entre los períodos felices de la humanidad, juntamente con la época de Pericles, el principado de Augusto y el *Grand Siècle*. Lorenzo mismo era poeta, filósofo, coleccionista y fundador de la primrea Academia de Bellas Artes en el mundo. Se sabe el papel que el neoplatonismo desarrolló en su vida y cuánto debe a él personalmente este movimiento. Se conocen los detalles de sus relaciones amistosa con los artistas de su círculo. Es bien sabido que Verrocchio restauró para él antigüedades, que Giuliano de Sangallo construyó para él la villa de Poggio en Caiano y la sacristía de Santo Spirito, que Antonio Pollaiolo trabajó mucho para él y que Botticelli y Filippino Lippi eran amigos suyos muy íntimos. ¡Pero cuántos nombres faltan en esta lista! Lorenzo renunció no sólo a los servicios de Benedetto da Maiano, el creador del Palazzo Strozzi, y del Perugino, que durante su gobierno pasó muchos años en Florencia, sino también a la obra del artista más grande después de Donatello, Leonardo, que, a lo que parece,

69 Citado según ALFRED VON REUMONT: *Lorenzo de'Médici*, 1883, II, p. 121.

hubo de dejar Florencia y emigrar a Milán por falta de comprensión. La circunstancia de que estuviera muy lejos del neoplatonismo [70] explica tal vez la falta de interés de Lorenzo por su persona.

El neoplatonismo, como ya el idealismo del propio Platón, expresaba una actitud ante el mundo meramente contemplativa, y, como toda filosofía que coloque en las meras ideas el único principio decisivo, significaba una renuncia a toda intervención en las cosas de la realidad "común". El neoplatonismo entregaba el destino de esta realidad a merced de los que de hecho poseían el poder; pues el verdadero filósofo, como dice Ficino, aspira a morir a las cosas terrenas y a vivir sólo en el mundo eterno de las ideas [71]. Es natural que esta filosofía halagara a un hombre como Lorenzo, que destruyó los últimos restos de libertad democrática y reprobó toda actividad política por parte de los ciudadanos [72]. Por lo demás, la doctrina de Platón, tan fácil de traducir y diluir en la poesía, tenía por sí misma que responder a su gusto.

Nada caracteriza mejor la naturaleza del mecenazgo de Lorenzo que sus relaciones con Bertoldo. El artista de las pequeñas esculturas, elegante pero un poco superficial, era su preferido entre todos los artistas de su época. Bertoldo vivía en su casa, se sentaba diariamente a su mesa, le acompañaba en sus viajes, era su confidente, su consejero artístico y el director de su Academia. Bertoldo tenía sentido del humor y tacto, y, a pesar de la intimidad de sus amistosas relaciones, sabía guardar la distancia conveniente; era un hombre de fina cultura y tenía el don de saber intuir perfectamente los gustos artísticos y los deseos de su protector. Era hombre de alto valor personal y, sin embargo, presto a una total subordinación; en una palabra, era el ideal del artista cortesa-

70 ERNST CASSIRER: *Individualismus u. Kosmos in der Philos. der. Renaissance*, 1927, pp. 177 s.

71 RICHARD HÖNIGSWALD: *Denker der ital. Renaissance*, 1938, página 25.

72 Cf. ANTHONY BLUNT: *Artistic Theory in Italy*, 1940, p. 21.

no[73]. A Lorenzo tenía que causarle placer poder ayudar a Bertoldo en su trabajo de "elaboración de complicadas y extrañas, y en ocasiones también triviales alegorías y mitos clásicos"[74] y ver así realizarse su erudición humanística, sus sueños mitológicos y sus fantasías poéticas. El estilo de Bertoldo, su limitación al bronce como material refinado, maleable y duradero, y a la forma de composiciones de pequeñas figuras graciosas y elegantes, eran la correspondencia más exacta a la concepción artística de Lorenzo. Su preferencia por las artes menores es innegable. De las grandes creaciones de la plástica florentina muy pocas se encontraban en su colección[75]; el núcleo de ésta estaba constituido por gemas y camafeos, de los que poseía de cinco a seis mil[76]. Este era un género procedente de la época clásica, y como tal, tenía las preferencias de Lorenzo. El hecho de que Bertoldo se sirviera de una técnica típicamente clásica y tratara temas característicos del ambiente clásico no era tampoco lo menos importante para que su arte fuera grato a Lorenzo. Toda la actividad de Lorenzo como coleccionista y mecenas no era otra cosa que deleite de gran señor; y así como su colección conservaba muchas características de gabinete de curiosidades de un príncipe, así también su preferencia por lo gracioso y lo costoso, lo caprichoso y lo artificioso, tenía muchos puntos de contacto con el gusto rococó de tantos pequeños príncipes europeos.

En el *Quattrocento* se desarrollan junto a Florencia, que sigue siendo hasta finales del siglo el centro artístico más destacado de Italia, otros importantes viveros de arte, sobre todo en las cortes de Ferrara, Mantua y Urbino. Estas siguen en su constitución el modelo de las cortes del siglo XIV de la Italia septentrional; a ellas les deben sus ideales caballeresco-románticos y la tradición

73 WILHELM VON BODE: *Bertoldo und Lorenzo di Medici*, 1925, página 14.

74 IDEM: *Die Kunst der Frührenaissance*, p. 81.

75 JAKOB BURCKHARDT: *Beiträge zur Kunstgeschich. Italiens*, 1911, 2.ª ed., p. 397.

76 LOTHAR BRIEGER: *Die grossen Kunstsammler*, 1931, p. 62.

de su estilo de vida formalmente antiburgués. Pero el nuevo espíritu burgués, con su racionalismo práctico y antitradicional, contamina también la vida de las cortes. Es verdad que todavía se leen las viejas novelas caballerescas, pero se adopta frente a ellas una nueva actitud de distanciamiento un poco irónico. No sólo Luigi Pulci en la Florencia burguesa, sino también Boyardo en la Ferrara cortesana, tratan el asunto caballeresco en el nuevo tono desenvuelto y semiserio. Los frescos de los castillos y palacios de los príncipes conservan la conocida atmósfera del siglo precedente; se prefieren los temas de la mitología y de la historia, las alegorías de las virtudes y de las artes liberales, personajes de la familia reinante y escenas de la vida de la corte; pero el antiguo repertorio caballeresco se utiliza cada vez menos [77]. La pintura no se presta al manejo irónico de los temas. Tenemos monumentos significativos del arte cortesano en dos lugares importantes: en el Palazzo Schifanoja, en Ferrara, los frescos de Francesco del Cossa; y en Mantua, los frescos de Mantegna. En Ferrara es más fuerte la conexión con el arte francés del gótico tardío; en Mantua, en cambio, predomina la afinidad con el naturalismo italiano; pero en ambos casos la diferencia respecto al arte burgués del momento está más en el tema que en la forma. Cossa no se diferencia sustancialmente de Pesellino, y Mantegna describe la vida en la corte de Ludovico Gonzaga con un naturalismo casi tan directo como, por ejemplo, Ghirlandaio, la vida de los patricios florentinos. El gusto artístico de ambos círculos ha encontrado un amplio equilibrio.

La función social de la vida cortesana es propagandística. Los príncipes renacentistas no sólo quieren deslumbrar al pueblo, sino también imponerse a la nobleza y vincularla a ellos [78]. Pero no dependen ni de sus servicios ni de su presencia, y, por lo tanto, pueden y quieren servirse de todo aquel que les sea útil, cualquiera

[77] J. VON SCHLOSSER: *op. cit.*, p. 194.

[78] GEORG VOIGT: *Die Wiederbelebung des klassischen Altertums*, 1893, 3.ª ed., I, p. 445.

que sea su origen [79]. Las cortes italianas del Renacimiento se distinguen, pues, de las medievales ya por su composición. Acogen en su círculo a aventureros afortunados y comerciantes enriquecidos, humanistas plebeyos y artistas descorteses, exactamente como si fueran todos personas de sociedad. En contraste con la comunidad exclusivamente moral de la caballería cortesana, en estas cortes se desarrolla una socialidad "de salón" relativamente libre y esencialmente intelectual que, de un lado, constituye la continuación de la cultura social refinada de los círculos burgueses, tal como la describen ya el *Decamerón* y el *Paradisso degli Alberti*, y, de otro, representa la preparación de los salones literarios, que en los siglos XVII y XVIII desempeñan un papel tan importante en la vida intelectual de Europa.

La mujer no ocupa todavía el centro en el salón cortesano del Renacimiento, si bien interviene desde el principio en la vida literaria del grupo; e incluso más tarde, en la época de los salones burgueses, será el centro en un sentido bien distinto a como lo fue en tiempos de la caballería. Por otra parte, la importancia cultural de la mujer no es más que una expresión del racionalismo del Renacimiento, que la eleva a una igualdad intelectual con el hombre, pero no la coloca en posición superior a él. "Todas las cosas que pueden comprender los hombres, pueden también comprenderlas las mujeres", se dice en el *Cortesano* (libro III, cap. XII). Sin embargo, la galantería que Castiglione exige del hombre de corte no tiene nada que ver con el servicio a la dama exigido al caballero. El Renacimiento es una época viril; mujeres como Lucrecia Borgia, que tiene su corte en Nepi, e incluso como Isabella d'Este, que es el centro de la corte en Ferrara y Mantua, y no sólo influía activamente sobre los poetas de su ambiente, sino también fue experta, al parecer, en las artes plásticas, son excepciones. Los mecenas y protectores del arte son casi en todas partes hombres.

79 J. BURCKHARDT: *Die Kultur der Renaissance*, I, p. 53.

La cultura cortesana de la caballería medieval creó un nuevo sistema de virtudes y unos nuevos ideales de heroísmo y de humanidad; las cortes de los príncipes italianos del Renacimiento no persiguen tan altos fines; su contribución a la cultura social se limita a aquel concepto de distinción que se difundió en el siglo XVI por influencia española, pasó a Francia y se impuso allí, constituyendo la base de la cultura cortesana y convirtiéndose en modelo para toda Europa. En el aspecto artístico las cortes del *Quattrocento* apenas han creado nada nuevo. El arte que debe su origen a los encargos hechos por los príncipes a los artistas de la época no es mejor ni peor en su calidad que el arte promovido por la burguesía ciudadana. La elección del artista depende quizá más veces de las circunstancias de lugar que del gusto personal y la inclinación del cliente. Conviene tener en cuenta, sin embargo, que Sigismundo Malatesta, uno de los tiranos más crueles del Renacimiento, reclamó los servicios del más grande pintor de su época, Piero della Francesca, y que Mantegna, el pintor más significativo de la generación siguiente, no trabajó para el gran Lorenzo de Médici, sino para un príncipe de segunda categoría como Ludovico Gonzaga.

Esto no quiere decir que estos príncipes fueran algo así como expertos infalibles. En sus colecciones se encuentran tantas obras de segunda y tercera categoría como en las de los mecenas burgueses. La tesis de que en el Renacimiento todos comprendían el arte aparece, en un examen detenido, como una leyenda tan carente de fundamento como la del nivel universalmente alto de toda la producción artística de la época. Ni siquiera en las clases altas de la sociedad se consiguió una uniformidad en los principios del gusto, por no hablar de las clases inferiores. Nada caracteriza el gusto predominante mejor que el hecho de que Pinturicchio, decorador elegante, pero rutinario, fuera el artista más ocupado de su tiempo. ¿Pero podemos hablar siquiera de un interés general por el arte en el Renacimiento, en el sentido en que lo hacen las publicaciones corrientes sobre el Re-

nacimiento? ¿Se interesaban de veras por igual "altos y bajos" por los asuntos artísticos? ¿Se entusiasmaba realmente "toda la ciudad" por el proyecto de la cúpula de la catedral de Florencia? ¿Era verdaderamente "un acontecimiento para todo el pueblo" la terminación de una obra de arte? ¿De qué clases sociales estaba compuesto "todo el pueblo"? ¿También del proletariado hambriento? No es muy verosímil. ¿También de la pequeña burguesía? Tal vez. Pero, de cualquier modo, el interés de la mayoría por las cosas del arte debió de ser más religioso y patriótico local que propiamente artístico. No debe olvidarse que en aquel tiempo los acontecimientos públicos se desenvolvían en gran parte en la calle. Un cortejo de carnaval, la recepción de una embajada, un funeral, no despertaban seguramente un interés menor que el boceto de Leonardo expuesto al público, ante el que el pueblo, según se narra, se amontonó durante dos días. La mayoría no tenía, sin duda, ni idea de la diferencia entre el arte de Leonardo y el de sus contemporáneos, aunque el abismo entre calidad y popularidad no era entonces seguramente tan profundo como hoy. Entonces precisamente comenzaba a abrirse este abismo; todavía podía salvarse de vez en cuando, porque el juicio no era aún propiedad exclusiva de los iniciados. Está fuera de toda duda que el artista del Renacimiento disfrutó de una cierta popularidad; lo demuestra el gran número de historias y anécdotas que corren sobre ellos; pero esta popularidad se refería sobre todo al personaje encargado de tareas públicas, al que participaba en los concursos públicos, exponía sus obras y ocupaba a las comisiones gremiales y revelaba ya su "genial" originalidad, pero no al artista como tal.

A pesar de que en el Renacimiento la demanda de obras de arte fuese relativamente grande en ciudades como Florencia y Siena, no se puede hablar de un arte popular en el sentido que se habla de la poesía popular, de los himnos religiosos, de las *sacre rappresentazioni* y de las novelas caballerescas que degeneraron en canciones de feria. Había probablemente un arte rústico y una

producción de baratijas destinada al pueblo y muy difundida, pero las verdaderas obras de arte, a pesar de su relativa baratura, eran de un precio exorbitante para la gran mayoría de la población.

Se ha comprobado que hacia 1480 había en Florencia 84 talleres de talla en madera y labores de taracea, 54 de artes decorativas en mármol y piedra y 44 de aurífices y plateros [80]; por lo que hace a pintores y escultores, faltan los datos correspondientes a este período, pero el registro gremial de pintores en Florencia atestigua, entre 1409 y 1499, 41 nombres [81]. La comparación de estas cifras con el número de artesanos ocupados en otros oficios, el hecho, por ejemplo, de que en un mismo período hubiese en Florencia 84 tallistas en madera y 70 carniceros [82], basta para dar una idea de la demanda artística en aquel tiempo. Los artistas identificables, sin embargo, son un tercio o tal vez un cuarto de los maestros inscritos en el registro gremial [83]. De los 32 pintores que en 1428 poseían en Siena taller propio, sólo conocemos nueve [84]. La mayoría de ellos probablemente no tuvo una personalidad individual y, como Neri di Bicci, se dedicaron principalmente a la producción en serie. Los negocios de estas empresas, de cuya naturaleza nos informan suficientemente las anotaciones de Neri di Bicci [85], demuestran que el gusto del público estaba muy lejos de ser tan seguro como se acostumbra a proclamar. La mayoría compraba mercancías de calidad mínima. Según lo que se lee sobre el Renacimiento en los manuales, podría pensarse que la posesión de obras de arte plástico era de

80 M. WACKERNAGEL: *op. cit.*, p. 307.

81 *Ibid.*, p. 306.

82 *Ibid.*, p. 307.

83 M. WACKERNAGEL: *Aus dem florent. Kunstleben der Renaissancezeit*, en *Vier Aufsätze über gesch. u. gegenwärtige Faktoren des Kunstlebens*, 1936, p. 13.

84 IDEM: *Das ital. Kunstleben u. die Künstlerwerkstatt im Zeitalter der Ren.*, en "Wissen und Leben", 1918, cuaderno 14, página 39.

85 THIEME-BECKER: *Allgem. Lexikon der bild. Künstler*, III, 1909.

buen tono y que se las encontraba habitualmente al menos en casa de los burgueses acomodados. Pero, al parecer, no era así. Giovan Battista Armenini, crítico de arte de la segunda mitad del siglo XVI, asegura que conocía muchas casas de este tipo en las que no se veía ni un cuadro aceptable [86].

El Renacimiento no fue una cultura de tenderos y artesanos, ni tampoco la cultura de una burguesía adinerada y medianamente culta, sino, por el contrario, el patrimonio celosamente guardado de una *élite* antipopular y empapada de cultura latina. Participaban en él principalmente las clases adheridas al movimiento humanístico y neoplatónico, las cuales constituían una intelectualidad tan uniforme y homogénea como, por ejemplo, no lo había sido nunca el clero en conjunto. Las creaciones decisivas del arte estaban destinadas a este círculo. Los círculos más amplios, o no tenían sobre ellas conocimiento alguno, o las juzgaban con criterios inadecuados, no estéticos, y se contentaban con productos de valor mínimo. En esta época surgió aquella insuperable distancia, fundamental para toda la evolución posterior, entre una minoría culta y una mayoría inculta, distancia que no conoció en esta medida ninguna de las épocas precedentes.

La cultura de la Edad Media tampoco tuvo un nivel común, y las clases cultas de la Antigüedad clásica eran totalmente conscientes de su alejamiento de la masa, pero ninguno de estos períodos, con la excepción de pequeños grupos ocasionales, pretendió cerrar una cultura deliberadamente reservada a una *élite*, y a la que la mayoría no pudiera tener acceso. Esto es precisamente lo que cambia en el Renacimiento. El lenguaje de la cultura eclesiástica medieval era el latín, porque la Iglesia estaba ligada de manera directa y orgánica a la civilización romana tardía; los humanistas escriben en latín porque rompen la continuidad con las corrientes culturales populares que se expresan en los diferentes idiomas nacionales y quieren crear para sí un monopolio cultural, una espe-

86 GIOV. BATT. ARMENINI: *De' veri precetti della pittura*, 1586.

cie de clase sacerdotal. Los artistas se colocan bajo la protección y la tutela intelectual de este grupo; se emancipan, dicho de otro modo, de la Iglesia y de los gremios para someterse a la autoridad de un grupo que reclama para sí a un tiempo la competencia de ambos: de la Iglesia y de los gremios. Ahora los humanistas ya no son sólo autoridad indiscutible en toda cuestión iconográfica de tipo histórico y mitológico, sino que se han convertido en expertos también en cuestiones formales y técnicas. Los artistas terminan por someterse a su juicio en cuestiones sobre las que antes decidían sólo la tradición y los preceptos de los gremios, y en las que ningún profano podía inmiscuirse. El precio de su independencia de la Iglesia y los gremios, el precio que han de pagar por su ascenso social, por el aplauso y la gloria, es la aceptación de los humanistas como jueces. No todos los humanistas son ciertamente críticos y expertos, pero entre ellos se encuentran los primeros profanos que tienen idea de los criterios del valor artístico y son capaces de juzgar una obra de arte según criterios meramente estéticos. Con ellos, en cuanto que son parte de un público realmente capacitado para juzgar, surge el público del arte *en el sentido moderno* [87].

[87] Cf. ALBERT DRESDNER: *Die Entstehung der Kunstkritik*, 1915, páginas 86 s.

3

## *POSICION SOCIAL DEL ARTISTA EN EL RENACIMIENTO*

demanda de arte en el Renacimiento hace deje de ser el artesano pequeño-burgués que antes era y se convierta en una clase de trabajadores intelectuales libres que antes sólo existía en algunos desarraigados, pero que ahora comienza a formar un estrato económicamente asegurado y socialmente consolidado, aunque no puede decirse que como grupo social esté en modo alguno unificado. Los artistas de los comienzos del siglo XV son todavía en su conjunto gente modesta; son considerados como artesanos superiores, y no se diferencian ni por su origen ni por su educación de los elementos gremiales de la pequeña burguesía. Andrea del Castagno es hijo de un campesino; Paolo Uccello, de un barbero; Filippo Lippi, de un carnicero; los Pollaiolo son hijos de un pollero. Reciben su nombre tomándolo del oficio de su padre, de su patria de origen, de su maestro, y se les tutea como a los criados. Están sometidos a las regulaciones gremiales, y no es en modo alguno su talento lo que les da derecho a ejercer su profesión de artistas, sino el aprendizaje realizado conforme a las prescripciones del gremio. Su educación la reciben sobre los mismos fundamentos que los artesanos vulgares; se forman no en escuelas, sino en talleres, y no de manera teórica, sino práctica. Entran, todavía niños, después de adquirir algunos conocimientos de lectura, escritura y cuentas, bajo la disciplina de un maestro, y suelen pasar muchos años con él. Sabemos que todavía Perugino, Andrea del Sarto y Fra Bartolommeo estuvieron sometidos a este aprendizaje ocho o diez años. La mayoría de los artistas de los comienzos del Renacimiento, entre otros

Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Uccello, Antonio Pollaiolo, *Verrocchio, Ghirlandaio, Botticelli, Francia,* proceden de la orfebrería, que con razón ha sido llamada la "escuela de arte" del siglo. Muchos escultores trabajan al comienzo en asociaciones de canteros o con tallistas decoradores, como habían hecho sus antecesores en la Edad Media. Donatello, al ser recibido en el gremio de San Lucas, es designado como "orífice y cantero". Sobre su pensamiento acerca del arte y la artesanía nos informa de modo excelente el hecho de que una de sus últimas y más importantes obras, el grupo de Judit y Holofernes, esté proyectado como figura para una fuente en el pozo del Palazzo Riccardi.

Pero las más importantes *botteghe* de artistas de los comienzos del Renacimiento persiguen ya, a pesar de su organización todavía artesana en lo esencial, métodos de educación individuales. Esto se puede decir, en primer lugar, de los talleres de Verrocchio, Pollaiolo y Ghirlandaio en Florencia, de Francesco Squarcione en Padua, de Giovanni Bellini en Venecia, cuyos directores son tan importantes y famosos maestros como artistas. Los aprendices ya no van al primer taller que se les presenta, sino que buscan un maestro determinado, al que halla acceso un número tanto mayor cuanto más famoso es como artista. Estos muchachos son, aunque no siempre la mejor, al menos la más barata mano de obra; ésta, no el orgullo de ser considerado como buen maestro, es la razón principal de la educación artística intensiva que desde ese momento se inicia y el aprendizaje comienza, conforme todavía a la tradición medieval, con trabajos manuales de todas clases, como la disposición de los colores, la fabricación de los pinceles y la preparación de los lienzos; viene después el encargo de pasar algunas composiciones del cartón al cuadro, pintar los paños y las partes secundarias de la figura, y termina finalmente con la ejecución de obras enteras sin otra base que simples bosquejos e indicaciones. Así el aprendiz se convierte en el colaborador más o menos independiente, que necesariamente ha de ser distinguido del discípulo. Pues no todos

los colaboradores de un maestro son discípulos suyos, y tampoco todos los discípulos permanecen como colaboradores junto a sus maestros. El colaborador es muchas veces un artista equiparable al maestro, pero a menudo también un instrumento impersonal en manos del jefe del taller.

Las múltiples combinaciones de estas posibilidades y la frecuente colaboración del maestro, los ayudantes y los discípulos en una misma obra hacen que muchas veces resulte no sólo una mezcla de estilos difícil de descomponer, sino acaso una fusión real de las diferencias individuales, una forma común, en la que lo decisivo fue en primer lugar la tradición artesana. El hecho, bien conocido por las biografías de artistas del Renacimiento —lo mismo si es real que ficticio—, de que el maestro deje la pintura porque uno de sus discípulos le ha superado (Cimabue-Giotto, Verrocchio-Leonardo, Francia-Rafael), puede, bien representar un estadio evolutivo ulterior, en el que la comunidad del taller comenzaba ya a descomponerse, o bien, como, por ejemplo, en el caso de Verrocchio y Leonardo, puede tener una explicación más realista que la que las anécdotas de artistas dan. Verrocchio deja probablemente de pintar y se limita a ejecutar trabajos plásticos, después que se ha convencido de que puede fiarse, para los encargos pictóricos, de un colaborador como Leonardo [88].

El taller artístico de los inicios del Renacimiento está todavía dominado por el espíritu comunal de los antiguos constructores y del gremio; la obra de arte no es todavía la expresión de una personalidad autónoma, que acentúa sus características y se cierra contra todo lo extraño. La pretensión de realizar por propia mano toda la obra, desde el primero al último rasgo, y la incapacidad para trabajar conjuntamente con discípulos y ayudantes, se observan por primera vez en Miguel Angel, que también en este aspecto es el primer artista moderno. Hasta fines

88 KENNETH CLARK: *Leonardo da Vinci*, 1939, pp. 11 s.

del siglo XV el proceso de la creación artística se efectúa todavía por completo en formas colectivas [89]. Para la realización de trabajos grandes, ante todo esculturas, se organizan fábricas de tipo industrial con muchos colaboradores y obreros. Así, en el taller de Ghiberti, en la época de la ejecución de las puertas del Baptisterio, que figuran entre los más grandes encargos artísticos del *Quattrocento*, aparecen empleados hasta veinte colaboradores. Entre los pintores, Ghirlandaio y Pinturicchio mantiene para la ejecución de sus grandes frescos un verdadero estado mayor de ayudantes. El taller de Ghirlandaio, en el que trabajan como asiduos colaboradores sobre todo los hermanos y el cuñado del maestro, pertenece, junto con los talleres de los Pollaiolo y de los della Robbia, a las grandes industrias familiares del siglo. Hay también propietarios de talleres que son más bien empresarios que artistas, y por regla general sólo reciben encargos para hacerlos ejecutar por un pintor adecuado. A esta clase parece haber pertenecido también Evangelista da Predis, de Milán, que durante una época proporcionó trabajo, entre otros, a Leonardo.

Fuera de estas formas colectivas de empresas del trabajo artístico, encontramos en el *Quattrocento* la asociación en compañía de dos artistas, por lo general jóvenes, que tienen un taller común porque todavía no pueden sostener los gastos de uno propio. Así trabajan, por ejemplo, Donatello y Michelozzo, Fra Bartolommeo y Albertinelli, Andrea del Sarto y Franciabigio. Por todas partes encontramos formas de organización suprapersonales, que impedían la atomización de los esfuerzos artísticos. La tendencia a la solidaridad espiritual se realiza tanto en dirección horizontal como vertical. Las personalidades representativas de la época forman largas dinastías ininterrumpidas, como, por ejemplo, en serie de maestro y discípulo: Fra Angelico-Benozzo Gozzoli-Cosimo Roselli-Piero di Cosimo-Andrea del Sarto-Pontormo-Bronzino,

[89] Cf. para lo que sigue M. WACKERNAGEL: *Der Lebensraum des Künstlers*, pp. 316 ss.

que hacen aparecer el desarrollo de la forma como una tradición que se mantiene sin solución de continuidad.

El espíritu de artesanía que domina el *Quattrocento* se manifiesta en primer lugar en que los talleres artísticos reciben también encargos de rango secundario y tipo artesanal. Por las notas de Neri di Bicci sabemos cuántos objetos de artesanía podían salir del taller de un pintor abrumado de encargos; aparte de pinturas, se realizan también allí armas, banderas, muestras para tiendas, taracea, tallas pintadas, dibujos para tapiceros y bordadores, elementos de decoración para fiestas y otras muchas cosas. Antonio Pollaiolo, en su calidad de pintor y escultor prestigioso, dirige una orfebrería, y en su taller se realizan también, aparte de esculturas y trabajos de orfebre, proyectos para tapicerías y dibujos para grabados en cobre. Verrocchio sigue aceptando todavía en la plenitud de su carrera los más diversos encargos de barros cocidos y tallas. Donatello hace para su protector Martelli no sólo el célebre escudo de armas, sino también un espejo de plata. Luca della Robbia fabrica baldosas de mayólica para iglesias y casas particulares. Botticelli dibuja modelos para bordados y Squarcione es propietario de un taller de bordar. Desde luego habrá que hacer diferencias, por lo que hace a estos trabajos, tanto según el estadio del desarrollo histórico como según la categoría de los diversos artistas, y no podemos imaginarnos, ciertamente, que Ghirlandaio y Botticelli pintasen muestras para la tienda del carnicero o el panadero de la esquina; tales encargos no serían ya aceptados en su taller. Pero la pintura de gonfalones gremiales, arcas para novia y platos de parto se aceptó, por el contrario, hasta los finales del primer Renacimiento, como ocupación que no rebajaba al artista. Botticelli, Filippino Lippi, Piero di Cosimo siguieron ocupándose, todavía en el *Cinquecento*, de pintar arcas nupciales o *cassoni*.

Un cambio fundamental en los criterios sobre el trabajo artístico sólo se observa a partir de los días de Miguel Angel. Vasari ya no considera conciliable con la conciencia que de sí tiene el artista la aceptación de encar-

gos de artesanía. Este paso significa a la vez el fin de la dependencia en que estaban los artistas respecto a los gremios. El final del proceso del gremio de pintores genoveses contra el pintor Giovanni Battista Poggi, al que se quería prohibir ejercitarse la pintura en Génova porque no había pasado allí el aprendizaje de siete años prescritos, posee una significación sintomática. El año 1590, en que ocurrió ese proceso y resultó la resolución de principio de que no había de ser obligatoria la agremiación para los artistas que no tuvieran tienda abierta, remata un proceso evolutivo de casi dos siglos [90].

Los artistas del primer Renacimiento están equiparados a los artesanos de la pequeña burguesía también en el aspecto económico; su posición, en general, no es brillante, pero tampoco precisamente precaria. Faltan todavía entre ellos las existencias señoriales, pero falta también lo que se podría llamar un proletariado artístico. Es verdad que los pintores se quejan continuamente de sus declaraciones tributarias de sus menguados ingresos, pero tales documentos no pertenecen, ciertamente, a las fuentes históricas más dignas de crédito. Masaccio pretende que no ha podido pagar ni una sola vez a su aprendiz, y sabemos ciertamente que murió pobre y lleno de deudas [91]. Filippo Lippi no tenía, según Vasari, para comprarse un par de medias, y Paolo Uccello se queja en su vejez de que no posee nada, ya que no puede trabajar y tiene a su mujer enferma. Todavía entonces a los que mejor les iba era a los que estaban al servicio de una corte o un protector. Fra Angelico obtuvo, por ejemplo, de la Curia romana quince ducados mensuales en una época en la que en Florencia, donde la vida era, desde luego, algo más barata, se podía vivir magníficamente con trescientos al año [92].

Es significativo que los precios se mantuvieran en un nivel medio en general, y que incluso los artistas famosos

90 A. DRESDNER: *op. cit.*, p. 94.

91 CAYE: *Carteggio inedito d'artisti di sec. XIV-XVI*, 1839-40. I, p. 115.

92 MAUD J. JERROLD: *Italy in the Renaissance*, 1927, p. 35.

no fuesen mucho mejor pagados que los medianos y que los mejores artesanos. Personalidades como Donatello alcanzaban, desde luego, honorarios más altos, pero verdaderos "precios de aficionado" no existían aún [93]. Gentile da Fabriano obtuvo por su *Adoración de los Magos* 150 florines de oro; Benozzo Gozzoli, 60 por una imagen para un altar; Filippo Lippi, 40 por una Madonna; pero ya Botticelli obtuvo 75 [94]. Como estipendio fijo percibía Ghiberti, durante su trabajo en las puertas del Baptisterio, 200 florines anuales, cuando el canciller de la Señoría obtenía 600, con la obligación, además, de pagar por sí cuatro escribientes. Un buen copista de manuscritos recibía en el mismo tiempo 30 florines y la plena manutención. Se ve, pues, que los artistas no estaban mal pagados, si bien, con mucho, no lo estaban tan espléndidamente como los famosos literatos y maestros, que muchas veces cobraban por año de 500 a 2.000 florines [95].

Todo el mercado artístico se movía todavía dentro de límites relativamente estrechos; los artistas tenían que pedir anticipos ya durante el trabajo, y los clientes a menudo sólo podían pagar los materiales a plazos [96]. También los príncipes luchaban con la escasez de dinero, y Leonardo se lamenta muchas veces con su protector Ludovico Moro de que no se le pagan sus honorarios [97]. El carácter de artesanía del trabajo artístico se manifestaba también, y no en último término, en el hecho de que los artistas estuvieran frente a sus clientes en una relación laboral legal. En los grandes encargos artísticos, todos los gastos, esto es, tanto los materiales como los salarios, e incluso muchas veces hasta la manutención de ayudantes y aprendices corrían a cargo del cliente, y el propio maestro, en principio, recibía sus honorarios en proporción al tiempo empleado. La pintura conforme a salario

93 H. LERNER-LEHMKUHL: *Zur Struktur u. Gesch. des florent. Kunstmarktes im XV. Jahrh.*, pp. 28 y s.

94 *Ibid.*, pp. 38 s.

95 *Ibid.*, p. 50.

96 M. WACKERNAGEL: *Der Lebensraum des Künstlers*, p. 355.

97 R. SAITSCHICK: *op. cit.*, p. 199.

siguió siendo la regla hasta fines del siglo XV; sólo más tarde se limitó este tipo de trabajo, retribuido en esa forma de compensación, al mero trabajo manual, como restauración y copias [98]. En la medida en que la profesión artística se desliga del artesanado van cambiando poco a poco todas las condiciones que se establecían en los contratos. En uno de 1485 se conviene aparte con Ghirlandaio el precio de los colores que habían de ser utilizados; pero, según un contrato con Filippino Lippi del año 1487, ya tiene el artista que hacerse cargo de los gastos de material, y un acuerdo análogo se halla también con Miguel Angel en 1498. Naturalmente no podemos trazar una frontera precisa, pero el cambio ocurre en todo caso hacia fines del siglo y también se enlaza, de la manera más sorprendente, con la persona de Miguel Angel. En el *Quattrocento* era todavía generalmente usado pedir al artista que designara un fiador que garantizara el cumplimiento del contrato; con Miguel Angel tal garantía se convierte en pura formalidad. En un caso, por ejemplo, ocurre que el escribiente del contrato es el garante para ambas partes [99]. Igualmente las demás obligaciones del artista se van haciendo en los contratos cada vez menos estrictas y pormenorizadas. Sebastián del Piombo, en un contrato de 1524, recibe el encargo de pintar un cuadro cualquiera, con la única condición de que no sea imagen de santo; y a Miguel Angel le encarga el mismo coleccionista, en 1531, una obra que puede ser, a gusto del maestro, lo mismo una pintura que una escultura.

En la Italia del Renacimiento los artistas estaban ya desde el principio en mejor situación que los demás países, y ello no tanto a consecuencia de las formas más avanzadas de la vida ciudadana —el ambiente burgués no les ofrecía mejores oportunidades en realidad que a la clase media artesana—, sino porque los príncipes y déspotas

98 PAUL DREY: *Die wirtsch. Grundlagen der Malkunst,* 1910. página 46.
99 *Ibid.,* pp. 20 s.

italianos podían emplear mejor los talentos artísticos por tener de ellos más alta estima que los poderosos del extranjero. La mayor independencia de los artistas italianos frente al gremio, que es en lo que se fundamenta su posición privilegiada, es, ante todo, el resultado de su repetido trabajo en las cortes. En los países nórdicos el maestro está ligado a la misma ciudad; en Italia el artista va a menudo de una corte a otra, de ciudad en ciudad, y esta vida errante trae ya consigo el relajamiento de las prescripciones gremiales, que están pensadas para las relaciones locales y sólo pueden cumplirse dentro de los límites de la localidad. Como los príncipes estaban interesados en ganarse para su corte no sólo a los maestros hábiles en general, sino a artistas determinados, a menudo forasteros, éstos habían de ser liberados de las limitaciones gremiales. No podían ser obligados a tomar en cuenta las reglamentaciones profesionales de la localidad para la ejecución de sus encargos, ni pedir a las autoridades del gremio autorización para trabajar, ni irles a preguntar cuántos ayudantes y aprendices habían de ocupar. Los artistas, después que habían terminado su trabajo con un cliente, se trasladaban con toda su gente bajo la protección de otro, y allí gozaban de la misma situación privilegiada. Estos pintores áulicos errantes estaban ya por adelantado fuera de la jurisdicción del gremio.

Los privilegios de los artistas en las cortes no podían, empero, dejar de surtir efecto sobre el trato que les daban las ciudades, tanto menos cuanto que a menudo eran los mismos maestros los que eran empleados aquí y allá, y había que mantenerse en pie de igualdad con la competencia de las cortes si se quería competir con ellas. La emancipación de los artistas frente al gremio es, por consiguiente, no consecuencia de una conciencia realzada de sí mismos y del reconocimiento de sus pretensiones de ser equiparados a poetas y sabios, sino el efecto de que se necesitaban sus servicios y los artistas habían de ser ganados. La conciencia de su importancia no es más que la expresión de su valor de cotización.

La ascensión social de los artistas se manifiesta ante todo en los honorarios. En el último cuarto del siglo XV se comienzan a pagar en Florencia precios relativamente altos por pinturas al fresco. Giovanni Tornabouni conviene en 1485 con Ghirlandaio la pintura de la capilla familiar en Santa María Novella con unos honorarios de 1.100 florines de oro. Filippino Lippi cobra por sus frescos en Santa María sopra Minerva en Roma la suma de 2.000 ducados de oro, que vienen a corresponder a la misma cantidad en florines. Y Miguel Angel recibe por las pinturas del techo de la Sixtina 3.000 ducados [100].

Hacia fines del siglo llegan varios artistas incluso a la riqueza; Filippino Lippi alcanza hasta disfrutar de considerable fortuna; Perugino posee casas; Benedetto da Majano, una finca; Leonardo da Vinci percibe en Milán un sueldo anual de 2.000 ducados y en Francia cobra anualmente 35.000 francos [101]. Los más celebrados maestros del *Cinquecento*, como Rafael y Tiziano, disponen de ingresos considerables y llevan una vida magnífica. Las apariencias exteriores de la vida de Miguel Angel son, es verdad, modestas, pero sus ingresos son muy altos, y, cuando rehusa recibir pago por sus trabajos en San Pedro, es ya un hombre acaudalado. Sobre el aumento de los honorarios de los artistas tuvo, sin duda, la mayor influencia, junto a la creciente demanda artística y la subida general de los precios, la circunstancia de que hacia el año 1500 la Curia pontificia aparece más en el primer plano del mercado de arte y hace una competencia sensible a los clientes artísticos de Florencia. Toda una serie de artistas traslada entonces su residencia de Florencia a la espléndida Roma. Naturalmente, también los que se quedan aprovechan de las ofertas más ventajosas de la corte papal, es decir, se aprovechan propiamente sólo los artistas de más prestigio, aquéllos que hay afán en retener; los precios que se pagan a los otros sólo de lejos se aproximan a los honorarios más favorecidos en el

100 H. LERNER-LEHMKUHL: *op. cit.*, p. 34.
101 R. SAITSCHICK: *op. cit.*, p. 197.

mercado, y por primera vez entonces aparecen diferencias considerables en el pago de los artistas [102].

La liberación de pintores y escultores de las cadenas de la organización gremial y su ascenso desde la clase de los artesanos a la de los poetas y eruditos ha sido atribuida a su alianza con los humanistas; y, a su vez, el que los humanistas tomaran partido por ellos se ha explicado porque los monumentos literarios y artísticos de la Antigüedad formaban una unidad indivisible a los ojos de estos entusiastas, y porque éstos estaban convencidos del prestigio equivalente que poetas y artistas tenían en el mundo clásico [103]. Para ellos hubiera sido inimaginable que los creadores de las obras que por su origen común eran contempladas con igual veneración que las de la literatura fueran juzgados diversamente por los contemporáneos, e hicieron creer a su propia época —y a la posteridad entera hasta el siglo XIX— que el artista plástico, que para los antiguos nunca había sido otra cosa que un *bánausos*, compartía con el poeta los honores del favor divino.

El servicio prestado por los humanistas a los artistas del Renacimiento en su afán de emancipación es indiscutible; los humanistas les reforzaron en su posición realzada por la coyuntura del mercado de arte, y les pusieron en la mano armas con las que podían hacer valer sus pretensiones frente a los gremios, y en parte también frente a la resistencia de los elementos que en sus propias filas eran de menor valor artístico y, por consiguiente, necesitados de protección. Pero desde luego no fue la protección de los literatos la razón de su ascenso en la sociedad; esta protección fue sólo un síntoma de la evolución que tuvo su origen en el hecho de que, a consecuencia de la formación de nuevas señorías y principados, de una parte, y del crecimiento y enriquecimiento de las ciudades, de otra, el desequilibrio entre oferta y demanda en el mercado artístico se hizo cada vez menor y comenzó a trans-

102 H. LERNER-LEHMKUHL: *op. cit.*, p. 54.
103 A. DRESDNER: *op. cit.*, pp. 77-79.

formarse en un perfecto equilibrio. Como se sabe, todo el sistema gremial tuvo su origen en el esfuerzo de salir al paso de tal desequilibrio en interés de los productores; pero los magistrados gremiales comenzaron a hacer la vista gorda ante la infracción de los ordenamientos tan pronto como la falta de trabajo dejó de parecer amenazadora. A la circunstancia de que este peligro se hiciera cada vez menor en el mercado artístico y no a la benevolencia de los humanistas, debieron los artistas su independencia. Buscaron también la amistad de los humanistas, no para romper la resistencia de los gremios, sino para justificar a los ojos de la aristocracia, que pensaba al modo humanista, la posición que económicamente habían alcanzado, y para tener consejeros científicos de cuya ayuda necesitaban para la realización de los asuntos mitológicos e históricos predominantes.

Para los artistas, los humanistas eran los fiadores que acreditaban su valor intelectual; por su parte, los humanistas reconocían en el arte un eficaz medio de propaganda para las ideas en que fundamentaban su dominio intelectual. De esta mutua alianza resultó por primera vez aquel concepto unitario del arte que para nosotros es una cosa obvia, pero que hasta el Renacimiento era desconocido. No sólo Platón habla en un sentido completamente diverso de las artes plásticas y de la poesía, sino que en la Antigüedad tardía, y todavía en la Edad Media, a nadie se le ocurrió suponer que entre arte y poesía existiese un parentesco más próximo que el que existía, por ejemplo, entre ciencia y poesía o entre filosofía y arte.

La literatura artística medieval se limitó a puras fórmulas. Con tales instrucciones prácticas el arte no estaba delimitado en modo alguno frente a la artesanía. El tratado de la pintura de Cennino Cennini se movía todavía en el mundo conceptual del gremio y operaba con los principios de virtuosismo de la artesanía del futuro; exhortaba a los artistas a ser diligentes, obedientes y constantes, y veía en la "imitación" de los modelos el camino más seguro para alcanzar la maestría. Todo ello era todavía pensamiento tradicionalista y medieval. La sustitución de

la imitación de los maestros por el estudio de la naturaleza es proclamada en la teoría por Leonardo da Vinci, quien con ello expresa en todo caso la victoria, ya lograda en la práctica, del naturalismo y del racionalismo sobre la tradición. Su teoría artística orientada sobre el estudio de la naturaleza demuestra que mientras tanto la relación entre maestros y discípulos ha cambiado por completo. La emancipación del arte frente al espíritu de la artesanía comenzó, sin duda, con el cambio del antiguo sistema de enseñanza y con la eliminación del monopolio docente de los gremios. Mientras el derecho a ejercer la profesión de artista estuvo ligado a haber recibido enseñanza de un maestro del gremio no podía romperse ni la presión del gremio ni el predominio de la tradición artesana [104].

La educación de las nuevas promociones artísticas hubo de pasar del taller a la escuela, y en parte la enseñanza práctica hubo de ceder a la teórica, para eliminar los obstáculos que el viejo sistema oponía a los jóvenes talentos. Este, con el tiempo, creó, desde luego, nuevos vínculos y nuevos obstáculos. La evolución comienza sustituyendo la autoridad de los maestros por el modelo de la naturaleza, y termina con el completo montaje docente de la educación académica en la que el lugar de los antiguos y desacreditados modelos lo ocupan ideales artísticos igualmente estrechos, aunque fundamentados científicamente. El método científico de la educación artística comienza ya en los mismos talleres. Ya en los comienzos del *Quattrocento* los aprendices reciben, junto a las instrucciones prácticas, los fundamentos de la geometría, de la perspectiva y de la anatomía, y son iniciados en el dibujo sobre modelo vivo y sobre muñecos articulados. Los maestros organizan en los talleres cursos de dibujo, y a partir de esta institución se desarrollan, por una parte, las academias particulares, con su enseñanza práctica y teórica [105], y, por otra, las academias públicas, en las que la

104 *Ibid.*, p. 95.

105 JOSEPH MEDER: *Die Handzeichnung. Ihre Technik u. Entwicklung*, 1919.

antigua comunidad del taller y la tradición artesana desaparecen y son sustituidas por una pura relación espiritual entre maestro y discípulo. La enseñanza en el taller y en academias particulares se mantiene durante todo el *Cinquecento,* pero pierde poco a poco su influencia en la formación del estilo.

La concepción científica del arte, que constituye los fundamentos de la enseñanza académica, comienza con Leon Battista Alberti. El es el primero en expresar la idea de que las matemáticas son el cuerpo común del arte y de la ciencia, ya que tanto la doctrina de las proporciones como la teoría de la perspectiva son disciplinas matemáticas. En él se manifiesta claramente por primera vez la unión, en la práctica ya realizada desde Masaccio y Uccello, del técnico que hace experimentos y del artista que observa [106]. Tanto uno como otro intentan comprender el mundo por medio de experiencias, y sacar de ellas leyes racionales; ambos procuran conocer y dominar a la naturaleza; ambos se distinguen de los sabios universitarios, puramente contemplativos y limitados al saber escolástico, por un hacer, un *poiein.* Pero si el técnico y el investigador de la naturaleza, por razón de sus conocimientos matemáticos, tiene la pretensión de ser un intelectual, también el artista, que tantas veces se identifica con el técnico y el investigador de la naturaleza, quiere ser distinguido del artesano y cuenta el medio que le sirve de expresión entre las "artes liberales".

Leonardo no añade ningún pensamiento fundamental nuevo a las explicaciones de Alberti, en las que el arte es elevado a la categoría de ciencia y el artista situado en el mismo plano que el humanista; lo único que hace es acentuar y realzar las pretensiones de su predecesor. La pintura, dice él, es, por una parte, una especie de ciencia exacta de la naturaleza; por otra, está por encima de las ciencias, pues éstas son "imitables", esto es, impersonales, y el arte, por el contrario, está ligado al individuo y a sus

106 LEONARDO OLSCHKI: *Gesch. der neusprachl. wiss. Lit.,* I, 1919, pp. 107 s.

aptitudes innatas [107]. Leonardo justifica, por consiguiente, la pretensión de la pintura a ser considerada como una de las "artes liberales" no sólo por los conocimientos matemáticos del artista, sino también por sus dotes propias, equiparables al genio poético; renueva el dicho, que se remontaba a Simónides, de la pintura como poesía muda y de la poesía como pintura parlante, y abre con ello aquella larga controversia sobre la precedencia de las artes que se continuó durante siglos y en la que habrá todavía de tomar parte Lessing. Leonardo piensa que si se considera como una imperfección la mudez de la pintura, con el mismo derecho se podría hablar de la ceguera de la poesía [108]. Un artista que hubiera estado más cerca de los humanistas nunca se hubiera atrevido a hacer tan herética afirmación.

Una apreciación más alta de la pintura, que se elevará sobre el punto de vista de la artesanía, se puede observar ya en los primeros precursores del humanismo. Dante dedica a los maestros Cimabue y Giotto un monumento imperecedero *(Purg.*, XI, 94/96) y los compara con poetas como Guido Guinizelli y Guido Cavalcanti. Petrarca ensalza en sus sonetos al pintor Simone Martini, y Filippo Villani, en su panegírico de Florencia, cita entre los hombres famosos de la ciudad también a varios artistas. Las novelas italianas del Renacimiento, sobre todo las de Boccaccio y Sacchetti, son ricas en anécdotas de artistas. Y aunque en estas historias el arte mismo desempeña un papel mínimo, es significativo que los artistas como tales les parezcan a los narradores suficientemente interesantes como para hacerlos salir de la existencia innominada de los artesanos y tratarlos como personalidades individuales.

En la primera mitad del *Quattrocento* comienza ya la época de las biografías de artistas, tan características del Renacimiento italiano. Brunelleschi es el primer artista plástico cuya biografía es escrita por un contemporáneo;

107 A. DRESDNER: *op. cit.*, p. 72.

108 J. P. RICHTER: *The Literary Work of Leonardo da Vinci*, 1883, I, núm. 653.

hasta entonces tal honor sólo les había sido concedido a príncipes, héroes y santos. Ghiberti escribe ya la primera autobiografía que tenemos de mano de un artista. En honor de Brunelleschi, el *commune* hace construir un sepulcro en la catedral, y Lorenzo desea repatriar los restos de Filippo Lippi, que había sido sepultado en Spoleto, y enterrarlos con todos los honores. Pero obtuvo la respuesta de que, aunque lo sentía mucho, Spoleto era bastante más pobre en grandes hombres que Florencia y no podía acceder a la petición.

En todo ello se expresa un innegable desplazamiento de la atención desde las obras de arte a la persona del artista. El concepto moderno de la personalidad creadora penetra en la conciencia de los hombres, y aumenta los signos del creciente sentido que el artista tiene de sí mismo. Poseemos firmas de casi todos los pintores importantes del *Quattrocento*, y precisamente Filarete expresa el deseo de que los artistas firmen sus obras. Pero todavía más significativa que esta costumbre es la de que la mayoría de estos pintores han dejado autorretratos, aunque es verdad que en éstos no siempre aparecen ellos solos, sino en unión de otras personas. Los artistas se retratan a sí mismos, como también a veces a sus parientes, junto a los donantes y protectores, junto a la Madonna y los santos, en forma de figuras secundarias. Así coloca Ghirlandaio, en un fresco de la iglesia de Santa María Novella, enfrente del fundador y su mujer, a sus propios parientes, y la ciudad de Perugia encarga a Perugino que ejecute su autorretrato junto a sus frescos en Cambio. Los honores públicos a los artistas se hacen cada vez más frecuentes. Gentile da Fabriano obtiene de la República de Venecia la toga de patricio; la ciudad de Bolonia elige a Francesco Francia para gonfaloniero; Florencia concede a Michelorzo el alto título de miembro del consejo [109].

Uno de los signos más importantes de la nueva conciencia que los artistas tienen de sí mismos y de la nueva actitud que adoptan frente a su labor de creación,

109 R. SAITSCHICK: *op. cit.*, pp. 185 s.

es que comienzan a emanciparse del encargo directo, y, por una parte, ya no ejecutan los encargos con la antigua fidelidad, mientras, por otra, emprenden la solución de los temas artísticos y muchas veces espontáneamente, sin petición alguna. Se sabe que ya Filippo Lippi seguía siempre el ritmo continuo y regular del trabajo al modo artesano, y dejaba ciertas obras reposar durante un tiempo para emprender de repente otras. En lo sucesivo este modo rapsódico de trabajar lo encontramos cada vez con mayor frecuencia [110]. Perugino es ya un divo mimado, que trata bastante mal a sus clientes; ni en el Palazzo Vecchio ni en el de los Dux concluye los trabajos a que se había comprometido, y en Orvieto hace esperar tanto tiempo la realización de las pinturas que había aceptado hacer en la capilla de la Virgen en la catedral, que el municipio hubo finalmente de encargar la ejecución a Signorelli. La progresiva ascensión del artista se refleja con la mayor claridad en la carrera de Leonardo, que todavía en Florencia es un hombre apreciado sin duda, pero no precisamente abrumado de encargos, en Milán es el cortesano mimado de Ludovico Moro y luego el primer ingeniero militar de César Borgia, para terminar finalmente su vida como favorito y confidente del rey de Francia.

El cambio decisivo ocurre a comienzos del *Cinquecento*. Desde entonces los maestros famosos ya no son protegidos de mecenas, sino grandes señores ellos mismos. Rafael lleva, según nos informa Vasari, la vida de un gran señor, no la de un pintor; habita en Roma su propio palacio y trata de igual a igual con príncipes y cardenales; Baltasar Castiglione y Agostino Chigi son sus amigos; una sobrina del cardenal Bibbiena es su prometida. Y Tiziano sube en la escala social aún más si es posible; su prestigio como el maestro más codiciado de su tiempo, su tren de vida, su rango, sus títulos, le levantan a las capas más altas de la sociedad; el emperador Carlos V le nombra conde del

110 Cf. la descripción que hace Bandello del método de trabajar a saltos de Leonardo en la *Cena;* cit. por KENNETH CLARK: *op. cit.*, páginas 92 s.

palacio de Letrán y miembro de la corte imperial, le hace caballero de la espuela dorada y le concede, con la nobleza hereditaria, una serie de privilegios; príncipes se esfuerzan, muchas veces sin éxito, en ser retratados por él; tiene, como cuenta Aretino, una renta principesca; el Emperador le concede, cada vez que es pintado por él, ricos regalos; su hija Lavinia tiene una dote magnífica; Enrique III visita personalmente al viejo maestro, y cuando en 1576 sucumbe víctima de la peste, la República le hace enterrar en la iglesia de los Frari con los mayores honores imaginables, a pesar de la estricta orden, que en lo demás se ejecutaba sin excepción, que prohibía enterrar en una iglesia a un apestado.

Miguel Angel asciende por fin a una altura de la que antes de él no hay ningún ejemplo. Su importancia es tan marcada, que puede renunciar por completo a honores públicos, a títulos y distinciones; desprecia la amistad de príncipes y papas, y puede permitirse ser su enemigo; no es ni conde, ni consejero, ni superintendente pontificio, pero le llaman el "Divino"; no quiere que en las cartas a él dirigidas le llamen pintor o escultor; es Miguel Angel Buonarroti, ni más ni menos; desea tener nobles jóvenes por discípulos, y ello no habrá de serle puesto a la cuenta como puro esnobismo; pretende pintar *col cervello* y no *colla mano*, y querría sacar las figuras arrancándolas mediante un conjuro al bloque de mármol por la pura magia de su visión. Esto es más que orgullo de artista, más que la conciencia de estar por encima del artesano, del *bánausos*, del vil mortal; se manifiesta en ello la angustia de ponerse en contacto con la realidad ordinaria. Miguel Angel es el primer artista moderno, solitario, movido de una especie de demonio que aparece ante nosotros, el primero que está poseído de una idea y para el que no hay más que su idea; que se siente profundamente obligado para con su talento y se ve en su propio carácter de artista una fuerza superior que está por encima de él. El artista alcanza así una soberanía junto a la que queda sin sentido todo el antiguo concepto de la libertad artística.

Entonces por primera vez se consuma la emancipación del artista; entonces se convierte en genio, tal como se nos presenta desde el Renacimiento. Se realiza ahora la última mutación en su ascenso; ya no el arte, sino él mismo es el objeto de la veneración: se pone de moda. El mundo, cuya gloria había de pregonar, pregona ahora la gloria de él; el culto, cuyo instrumento era, le es a él rendido; la gracia de Dios pasa de sus favorecedores y protectores a él mismo. Propiamente existía ya desde antiguo una cierta reciprocidad en las alabanzas entre el héroe y el glorificador, el mecenas y el artista [111]. Cuanto mayor era la gloria del panegirista, mayor era el valor de la gloria por él cantada. Pero ahora las relaciones se subliman tanto, que el mecenas se eleva a sí mismo al realzar al artista por encima de sí, y le glorifica en lugar de ser glorificado por él. Carlos V se inclina a recoger el pincel que Tiziano deja caer, y piensa que nada es más natural que un maestro como Tiziano sea servido por un emperador. La leyenda del artista se completa. Hay sin duda en ello algo de coquetería; se hace que el artista nade en la luz para brillar uno mismo con los reflejos. ¿Pero cesará alguna vez por completo la reciprocidad del reconocimiento y de la alabanza, de la mutua dignificación y atención a los servicios, de la mutua salvaguardia de intereses? A lo sumo lo que se hará es velarla.

Lo que es fundamentalmente nuevo en la concepción artística del Renacimiento es el descubrimiento de la idea del genio, es decir, de que la obra de arte es creación de la personalidad autónoma, y que esta personalidad está por encima de la tradición, la doctrina y las reglas, e incluso de la obra misma; de que la obra recibe su ley de aquella personalidad; de que, en otras palabras, la personalidad es más rica y profunda que la obra y no puede llegar a expresarse por completo en ninguna realización objetiva. Para la Edad Media, que no reconocía ningún valor en la originalidad y espontaneidad del espíritu, que

111 EDGAR ZILSEL: *Die Entstehung des Geniebegriffs*, 1926, página 109.

recomendaba la imitación de los maestros y tenía por lícito el plagio, que a lo sumo se sentía afectada por el pensamiento de la concurrencia intelectual, pero en modo alguno dominada por él, tal concepto le fue completamente extraño. La idea del genio como don divino, como fuerza creadora innata e intransferible; la doctrina de la ley propia y excepcional que puede y debe seguir el genio; la justificación del carácter especial y caprichoso del artista genial: todo este círculo de pensamientos aparece por vez primera en la sociedad renacentista, que, a consecuencia de su esencia dinámica, penetrada de la idea de competencia ofrece al individuo mejores oportunidades que la cultura autoritaria medieval y, a consecuencia de la acrecida necesidad de propaganda de sus potentados, crea mayor demanda en el mercado artístico que la que hasta entonces tenía que satisfacer la oferta.

Pero lo mismo que la idea moderna de la competencia se remonta a las profundidades de la Edad Media, la idea medieval de un arte objetivamente fundado, superior a las inclinaciones individuales, sigue operando largo tiempo, y, aun después del fin de la Edad Media, la concepción subjetiva de la personalidad artística se va imponiendo sólo muy lentamente. El concepto individualista del Renacimiento ha de ser corregido, por consiguiente, en dos direcciones. Pero en modo alguno hay que prescindir de la tesis de Burckhardt, pues aunque en la Edad Media existieron fuertes personalidades, bien marcadas *individualmente* [112], *una cosa es pensar y obrar individualmente*, y otra tener conciencia de la propia individualidad, afirmarla y realzarla intencionadamente. De un individualismo en sentido moderno puede hablarse sólo cuando se manifiesta una conciencia reflexiva individual y no una pura reacción subjetiva. La conciencia de la individualidad no comienza hasta el Renacimiento, si bien el Renacimiento no comienza con la individualidad que cobra conciencia de sí misma. La expresión de la personalidad se

112 Cf. DIETRICH SCHAEFER: *Weltgeschichte der Neuzeit*, 9.ª ed., 1920, pp. 13 s.; J. HUIZINGA: *Wege der Kulturgesch.*, 1930, p. 130.

busca y aprecia en el arte mucho antes de que se tenga conciencia de que el arte está orientado no ya hacia un *qué* objetivo, sino a un subjetivo *cómo.* Se habla todavía de su contenido de verdad objetivo, cuando ya hace tiempo que el arte ha pasado a ser autoconfesión y adquiere valor general precisamente en cuanto expresión subjetiva. La fuerza de la personalidad, la energía espiritual y la espontaneidad del individuo, es la gran experiencia del Renacimiento. *El genio como quintaesencia de esta energía y espontaneidad se convierte en ideal del arte, en cuanto* éste abarca la esencia del espíritu humano y su poder sobre la realidad.

El desarrollo del concepto de genio comienza con la idea de la propiedad intelectual. En la Edad Media falta tanto esta idea, como la intención de ser original; ambas cosas están en estrecha interdependencia. Mientras el arte no es más que la manifestación de la idea de Dios, y el artista es sólo el medio por el que se hace visible el orden eterno y sobrenatural de las cosas, no se puede hablar ni de autonomía del arte ni de propiedad del artista sobre su obra. Parece obvio poner en relación la pretensión a la propiedad intelectual con los comienzos del capitalismo, pero la aceptación de tal conexión se basaría en un puro equívoco. La idea de la productividad del espíritu, y con ello de la propiedad intelectual, proviene de la desintegración de la cultura cristiana. En el momento en que la religión deja de dominar en todos los campos de la vida *intelectual, centrándolos en sí misma,* aparece la idea de la autonomía de las diversas formas espirituales de expresión, y resulta también imaginable una forma de arte que tenga en sí misma un sentido y su finalidad. A pesar de todos los intentos posteriores de cimentar todo el conjunto de la cultura incluido el arte, en la religión, ya nunca vuelve a lograrse el restablecimiento de la unidad cultural medieval ni se quita al arte por completo su autonomía. En adelante, el arte sigue siendo, aun cuando sea puesto al servicio de objetivos del más allá, gozable y lleno de sentido por sí mismo. Pero en cuanto se deja de considerar todas las creaciones del espíritu

como formas diversas de un mismo contenido de verdad, aparece ya la idea de convertir en norma de su valor lo que tienen de característico y original.

El *Trecento* está todavía completamente dentro de la estela de *un* solo maestro —Giotto— y de su tradición; en el *Quattrocento* aparecen por todas partes afanes individuales. La voluntad de originalidad se convierte en un arma en la competencia. El proceso de evolución social se apodera de un medio que él mismo no ha creado, pero que adapta a sus propios objetivos y refuerza en cuanto a sus efectos. Mientras las oportunidades del mercado artístico siguen siendo en general favorables para el artista, el deseo de tener un carácter propio no se torna manía de originalidad. Ello acaece por primera vez en la época del manierismo, cuando la nueva situación trae perturbaciones sensibles en el mercado de arte. El tipo de "genio original" no aparece, sin embargo, hasta el siglo XVIII, cuando el mundo de los artistas tiene que luchar más duramente que nunca por su existencia material, al pasar del mecenazgo privado al mercado libre y sin protección.

El paso más importante en el desarrollo del concepto del genio es el que se da de la realización a la aptitud, de la obra a la persona del artista, de la valoración del simple éxito en la obra a la valoración de la voluntad y la idea. Sólo una época para la cual el modo de expresión se ha vuelto en sí trasunto y revelación del espíritu podía dar este paso. Que ya en el *Quattrocento* se dieran algunos supuestos previos para ello, lo muestra, entre otras cosas, un pasaje en el tratado de Filarete, en el que las formas de una obra de arte se comparan con los rasgos de un autógrafo, por los cuales se puede reconocer en seguida la mano de su autor [113]. El interés y la creciente predilección por el dibujo, el proyecto, el bosquejo, el boceto, lo inacabado en general, son nuevos pasos en la misma dirección. El origen del gusto por lo fragmentario hay que buscarlo de todas maneras en la concepción subjeti-

[113] JULIUS SCHLOSSER: *Die Kunstliteratur*, 1924, p. 139.

vista del arte, orientada sobre el concepto del genio; la visión formada sobre la contemplación de los antiguos torsos sirvió a lo sumo a su intensificación.

El dibujo, el boceto, se convirtió para el Renacimiento en algo importante no sólo como forma artística, sino también como documento y como huella del proceso de creación artística; se reconocía en él una forma expresiva especial, distinta de la obra de arte terminada; lo que en él se apreciaba era la invención artística en su punto de origen, en un estadio casi todavía no desligado del sujeto. Vasari cuenta que Uccello dejó tantos dibujos que con ellos se podrían llenar arcas enteras. De la Edad Media, por el contrario, puede decirse que no se nos han conservado dibujos casi en absoluto. Aparte de que el artista medieval seguramente no daba a sus ocurrencias del momento la misma importancía que los maestros de más tarde, y probablemente no creía que mereciera la pena conservar aquella fugaz idea, la rareza de los dibujos medievales tiene sin duda su fundamento en que, por una parte, el dibujo sólo alcanzó difusión general cuando existieron clases de papel adecuadas y no caras [114], y, por otra, en que de los dibujos que efectivamente se hicieran sólo una parte relativamente pequeña se conservó. Pero de su dstrucción no sólo tiene la culpa el tiempo; es evidente que se ponía en su conservación menos interés que más tarde. Precisamente en esta falta de interés se expresa la diferencia entre la concepción artística de la Edad Media, que pensaba de manera objetiva, y el Renacimiento subjetivista. Para la Edad Media la obra de arte tenía sólo el valor del objeto; el Renacimiento le añadió también el valor de la personalidad. El dibujo se convirtió precisa*mente en la fórmula de la creación artística para el Rena*cimiento, porque ponía de la manera más destacada en valor lo fragmentario, incompleto e inacabable, que al fin va ligado a toda creación artística. Realzar la capacidad por encima de la realización, rasgo fundamental del concepto del genio, significa precisamente creer que la genia-

114 JOSEPH MEDER: *op. cit.*, pp. 169 s.

lidad no es realizable sin más. Esta concepción explica por qué el Renacimiento ve en el dibujo, con sus discontinuidades, una forma típica de arte.

Del genio incapaz de expresarse por completo al genio desconocido y a la apelación a la posteridad contra la sentencia de los contemporáneos no había sino un paso. El Renacimiento nunca lo dio, no porque fuera más entendido en arte que, por ejemplo, la época siguiente, contra cuyo juicio *apelaban los artistas sin éxito, sino porque* la lucha por la existencia de los artistas se desarrollaba todavía dentro de formas relativamente inocuas. El concepto de genio adquiere, sin embargo, ya entonces ciertos rasgos dialécticos; permite reconocer el aparato defensivo que el artista dispone, por una parte, contra los filisteos enemigos del arte, y, por otra, contra los diletantes. Contra los primeros, el genio se ocultará tras la máscara del excéntrico; contra los últimos subrayará lo innato de su talento y la imposibilidad de comprender su arte. Francisco de Holanda observa ya en su *Diálogo de la pintura* (1548) que toda personalidad importante tiene en sí algo de especial, e insiste en el pensamiento, que entonces ya no es nuevo, de que el verdadero artista nace. La teoría de la inspiración del genio, de la naturaleza suprapersonal e irracional de su obra, muestra que de lo que aquí se trata es de la constitución de una aristocracia intelectual, que prefiere renunciar al servicio personal, a la *virtù* en el sentido del primer Renacimiento, sólo para marcar más la distinción frente a los demás.

La autonomía del arte expresa en forma objetiva —desde el punto de vista de la obra— el mismo pensamiento que expresa el concepto del genio en forma subjetiva —desde el punto de vista del artista—. La autonomía de la creación intelectual es el concepto correlativo a la espontaneidad del espíritu. Pero la independencia del arte significa para el Renacimiento en todo caso sólo la independencia frente a la Iglesia y a la metafísica por la Iglesia representada; mas no significa una autonomía incondicionada y total. El arte se libera de los dogmas eclesiásticos, pero sigue estrechamente ligado a la imagen

científica del mundo que la época tenía, del mismo modo que el artista, emancipado del clero, entra en una relación tanto más estrecha con el humanismo y sus seguidores. Pero el arte no se convierte en modo alguno en servidor de la ciencia en el sentido en que en la Edad Media había sido "servidor de la teología". Es y sigue siendo una esfera en la que uno se puede organizar intelectualmente apartándose del resto del mundo y entrar en el disfrute de placeres intelectuales de naturaleza completamente especial. Cuando uno se mueve en el mundo del arte, llega a estar separado tanto del mundo trascendental de la fe como del mundo de los asuntos prácticos. El arte puede quedar al servicio de los fines de la fe y hacerse cargo en común con la ciencia de problemas para resolverlos; pero aunque siga cumpliendo funciones extraartísticas, puede ser siempre *considerado como si fuera objeto de sí mismo*.

Este es el nuevo aspecto en el que la Edad Media fue incapaz de tomar posición. Ello no significa, desde luego, que antes del Renacimiento no se hubiera sentido y disfrutado la calidad formal de una obra de arte; pero no se tenía de ello conciencia, y se juzgaba, en cuanto se pasaba de la reacción sensitiva a la consciente, únicamente por el objeto representado, por el contenido sensible y el valor simbólico de la representación. El interés de la Edad Media por el arte era material; no sólo se preguntaba en el arte cristiano de la época exclusivamente por la significación de su contenido, sino que se juzgaba el arte de la Antigüedad puramente por lo que contenía y representaba el tema [115]. El cambio de actitud del Renacimiento frente al arte y la literatura clásicos no hay que atribuirlo al descubrimiento de nuevos autores y nuevas obras, sino al desplazamiento del interés desde los elementos de contenido a los elementos formales de la representación, *lo mismo si se trataba de monumentos* recién descubiertos que de los conocidos ya de antes [116].

115 KARL BORINSKI: *op. cit.*, p. 21.
116 E. WALSER: *Ges. Schriften*, pp. 104 s.

Significativo de la nueva actitud es que el público mismo comienza a tomar postura ante el arte del artista, y juzga el arte no desde el punto de vista de la vida y la religión, sino del arte. El arte de la Edad Media quería explicar la existencia y elevar al hombre; el del Renacimiento aspiraba a enriquecer la vida y encantar al hombre; añadía a las esferas empírica y trascendental de la existencia, a las que se había limitado el mundo de la Edad Media, un nuevo campo vital, en el que alcanzaban un sentido propio y hasta entonces desconocido tanto las formas mundanas como los modelos metafísicos del ser.

La idea de un arte autónomo, no utilitario, gozable por sí mismo, era ya corriente en la Antigüedad clásica; el Renacimiento no hizo sino redescubrir tal idea después de su olvido durante la Edad Media. Pero antes del Renacimiento nunca se llegó a pensar que una vida dedicada al goce del arte pudiera representar una forma más alta y más noble de existencia. Plotino y los neoplatónicos, que, desde luego, habían asignado al arte una finalidad más amplia, le privaban al mismo tiempo de autonomía y hacían de él un puro vehículo del conocimiento inteligible. La idea de un arte que, conservando su esencia estética autónoma, y a pesar de su independencia frente al resto del mundo espiritual, e incluso a consecuencia de su intrínseca belleza, se vuelve educador de la Humanidad, pensamiento que ya se anuncia en Petrarca [117], es tan ajeno a la Edad Media como a la Antigüedad clásica. También es muy distinto del medieval y del antiguo todo el esteticismo del Renacimiento, pues aunque también la aplicación de los puntos de vista y las proporciones del arte a la vida no son ajenos a la época final del mundo antiguo, un caso parecido al que se cuenta del Renacimiento, de que un creyente en su lecho de muerte se niega a besar el crucifijo que le presentan porque es feo, y pide otro más hermoso, es inimaginable en cualquier época anterior [118].

El concepto renacentista de la autonomía estética no es

[117] K. BORINSKI: *op. cit.*, pp. 32 s.
[118] PHILIPPE MONNIER: *Le Quattrocento*, 1901, II, p. 229.

una idea purista. Los artistas se esfuerzan por emanciparse de las cadenas del pensamiento escolástico, pero no tienen un celo particular por mantenerse sobre sus propios pies, y no se les ocurre precisamente hacer una cuestión de principio de la independencia del arte. Por el contrario, acentúan la naturaleza científica de su actividad intelectual. Sólo en el *Cinquecento* se aflojan los lazos que reúnen la ciencia y el arte en un órgano homogéneo de conocimiento del mundo; sólo entonces se crea un concepto del arte autónomo también frente a la ciencia. El arte tiene sus períodos orientados científicamente, como la ciencia tiene sus períodos artísticamente orientados. En los comienzos del Renacimiento la verdad del arte se hace depender de criterios científicos; en el Renacimiento tardío y en el Barroco la imagen científica del mundo se forma muchas veces según principios artísticos. La perspectiva pictórica del *Quattrocento* es una concepción científica; el universo de Kepler y de Galileo es en el fondo una visión estética. Dilthey habla con razón de la "fantasía artística" en la investigación científica renacentista [119], pero con el mismo derecho se podría hablar de la "fantasía científica" en las creaciones artísticas del primer Renacimiento.

El prestigio de los sabios e investigadores en el *Quattrocento*, sólo en el siglo XIX volvió a ser alcanzado. En ambas épocas todos los afanes se encaminaron a favorecer la expansión de la economía por caminos y con medios nuevos, con nuevos métodos científicos e invenciones técnicas. Esto explica en parte la primacía de la ciencia y el prestigio del científico, tanto en el siglo XV como en el XIX. Lo que Adolf Hildebrand y Bernard Berenson entienden por "forma" [120] en las artes plásticas es —lo mismo que el concepto de perspectiva en Alberti y Piero della Francesca— más bien un concepto teórico que estético. Ambas

119 WILHELM DILTHEY: *Weltanschauung u. Analyse des Menschen seit Renaiss. u. Reformation*, en *Ges. Schriften*, II, 1914, pp. 343 ss.

120 ADOLF HILDEBRAND: *Das Problem der Form in der bild. Kunst*, 1893; B. BERENSON: *op. cit.*

categorías son orientaciones en el mundo de la experiencia sensible, medios para explicar la espacialidad, instrumento de conocimiento óptico. Las ideas estéticas del siglo XIX pueden disimular tan poco el carácter teórico de sus principios artísticos como los aficionados renacentistas el carácter predominantemente científico de su interés por el mundo externo. En los valores espaciales de Hildebrand, en el geometrismo de Cézanne, en el fisiologismo de los impresionistas, en el psicologismo de toda la épica y dramática moderna: en todas partes a donde dirijamos la mirada descubrimos un afán por situarse en la realidad empírica, por explicar la imagen del mundo, acrecentar los datos de la experiencia, ordenarlos y trabarlos en un sistema racional. El arte es para el siglo XIX un medio de conocer el mundo, una forma de experiencia vital, de análisis y de interpretación de los hombres. Este naturalismo dirigido al conocimiento objetivo tiene, empero, su origen precisamente en el siglo XV. Entonces fue cuando el arte recibió la primera disciplina científica, y vive en parte todavía hoy del capital que entonces invirtió. La matemática y la geometría, la óptica y la mecánica, la doctrina de la luz y de los colores, la anatomía y la fisiología, fueron los medios que empleó; el manejo del espacio y la estructura del cuerpo humano, los cálculos del movimiento y de las proporciones, los estudios de paños y experimentos de colores, los problemas de que se ocupó.

Que, desde luego, también la fidelidad a la naturaleza del *Quattrocento*, con todo su cientifismo, fue sólo una ficción, es cosa que se aprecia sobre todo en el medio de expresión que puede considerarse como la forma más concentrada del arte del Renacimiento: la representación del espacio con perspectiva central. La perspectiva no fue en sí misma invención del Renacimiento [121]. Ya los antiguos conocieron el escorzo y reducían el tamaño de los distintos objetos según su alejamiento del espectador;

121 Véase para lo que sigue ERWIN PANOFSKY: *Die Perspektive als "symbolische Form"*, en "Vorträge der Bibl. Warburg", 1927, página 270.

pero no conocían ni la representación del espacio unitario desde el punto de vista de la perspectiva única, ni tenían la aptitud o el deseo de representar los diversos objetos, y los intervalos espaciales entre ellos, de modo continuo. En sus pinturas el espacio era algo compuesto de partes dispares, no una continuidad unitaria; o, en palabras de Panofsky, era un "espacio de agregación", no un "espacio sistemático". Sólo desde el Renacimiento partió la pintura de la idea de que el espacio en el que se encuentran las cosas es un elemento infinito, continuo y homogéneo, y de que las cosas las vemos por lo regular de *modo unitario, esto es, con un ojo único e inmóvil*[122]. Pero lo que percibimos en realidad es un espacio limitado, discontinuo y compuesto de modo heterogéneo. Nuestra imagen del espacio es en realidad aberrante y confusa en los bordes; su contenido se divide en más o menos grupos y trozos independientes; y como el campo visual que fisiológicamente nos es dado es esferoide, vemos en parte curvas en lugar de rectas. La imagen espacial de perspectiva plana, tal como el arte renacentista la pone ante nuestros ojos, con la claridad igualada y la consecuente conformación de todas sus partes, con el punto común de confluencia de las paralelas y el módulo unitario de las distancias —esto es, la imagen que L. B. Alberti definió como la sección transversal de la pirámide óptica— es una audaz abstracción. La perspectiva central da un espacio matemáticamente justo, pero no real, desde el punto de vista psico-fisiológico.

Sólo un período tan completamente científico como fueron los siglos que median entre el Renacimiento y los finales del XIX, podía considerar esta visión espacial tan completamente racionalizada como la copia adecuada de la efectiva impresión óptica. Uniformidad y congruencia precisamente eran consideradas durante todo este período como los más altos criterios de verdad. Sólo recientemente hemos vuelto a adquirir conciencia de que no vemos la realidad en forma de un espacio unitariamente

122 *Ibid.*, p. 260.

cerrado, sino que abarcamos continuamente sólo grupos dispersos desde distintos centros visuales, ya que nuestra mirada va pasando de un grupo a otro, y sumamos el panorama total de un complejo más amplio a partir de vistas parciales, como, por ejemplo, hizo Lorenzetti en sus grandes frescos de Siena. La representación espacial discontinua de estos frescos produce hoy en todo caso un efecto más convincente que el espacio construido por los maestros del *Quattrocento* según las reglas de la perspectiva central [123].

Se ha considerado como particularmente característica del Renacimiento la variedad del talento y especialmente la reunión del arte y de la ciencia en una misma persona. Desde luego el fenómeno de que los artistas dominaran varias técnicas, de que Giotto, Orcagna, Brunelleschi, Benedetto da Maiano y Leonardo da Vinci fueran arquitectos, escultores y pintores; de que Pisanello, Antonio Pollaiolo y Verrocchio fuesen escultores, pintores, orfebres y medallistas, y que, a pesar de la creciente especialización, Rafael fuese todavía pintor y arquitecto, Miguel Angel aún escultor, pintor y arquitecto, está en relación más bien con el carácter de técnica artesana de las artes figurativas, que con el ideal renacentista del polifacetismo. Propiamente la omnisciencia y la habilidad múltiple son virtud medieval; el *Quattrocento* la recibe con la tradición artesana y se aleja de ella en la medida en que se aleja del espíritu de artesanado. En el Renacimiento tardío encontramos cada vez más raramente artistas que practican a la vez varias artes. La victoria del ideal educativo humanista y la idea del *uomo universale* señalan ciertamente una tendencia intelectual contraria a la especialización y llevan al culto de un polifacetismo que ya no es de naturaleza artesana, sino diletantesca. A fines del *Quattrocento* confluyen ambas direcciones: por un lado, rige el universalismo del ideal cultural humanista, cortado según el patrón de las clases superiores, bajo cuyo influjo los ar-

123 Cf. JACQUES MESNIL: *Die Kunstlehre der Frührenaissance im Werke Masaccios*, en *Vortr. der Bibl. Warburg*, 1928, p. 127.

tistas procuran completar sus habilidades manuales con conocimientos de educación intelectual; por otro, triunfa el principio de la división del trabajo y de la especialización, y poco a poco llega a imponerse en el campo del arte. Cardano señala ya que *ocuparse de muchas cosas diferentes mina el prestigio de un intelectual.*

Frente a la tendencia a la especialización hay que señalar sobre todo el curioso fenómeno de que, entre los principales arquitectos de pleno Renacimiento, sólo Antonio da Sangallo se había preparado para la carrera de arquitecto. Bramante era primitivamente pintor; Rafael y Peruzzi siguen siéndolo mientras actúan como arquitectos; Miguel Angel es y continúa siendo en primer lugar escultor. El hecho de que la arquitectura fuera abrazada como profesión a una edad relativamente tardía, y que la preparación de muchos maestros para esta profesión fuese principalmente teórica, muestra, por una parte, cuán rápidamente fue desplazada la educación profesional por la intelectual y académica, y, por otra, que la arquitectura se convierte en una afición de gran señor, que muchas veces se toma como ocupación accesoria. Ya desde antes grandes señores se ocupaban con fervor no sólo de promover construcciones, sino de dirigirlas como aficionados.

Ghiberti necesitó todavía decenios para terminar las puertas del Baptisterio; Luca della Robbia gastó casi diez años en realizar su *Cantoría* para la catedral de Florencia. Por el contrario, el modo de trabajar de Ghirlandaio se caracteriza ya por una técnica genial de *fa presto,* y ya Vasari empieza a considerar la ligereza y rapidez de la creación como un signo del artista verdadero [124]. Ambos rasgos —el diletantismo como el virtuosismo—, por contradictorios que en sí sean, se encuentran reunidos en la figura del humanista, al que con razón se ha llamado "virtuoso de la vida intelectual", e igualmente podría ser *caracterizado como el eterno dilettante, incorruptible* e insobornable. Ambos rasgos pertenecen al ideal de la

124 Es celebrada también la rapidez en el modo de trabajar en la cartas de Aretino a Tintoretto en los años de 1545 y 1546.

personalidad que los humanistas se esforzaron por llevar a la práctica, y en su paradójica unión se expresa la naturaleza problemática de la existencia intelectual que llevaron los humanistas.

Esta problemática tiene su origen en el concepto mismo de literato, cuyos primeros representantes fueron ellos: concepto de una profesión completamente independiente en sus pretensiones, pero en realidad todavía muy dependiente en muchos aspectos. Los escritores italianos del siglo XIV procedían aún, en la mayoría de los casos, de las clases superiores; eran patricios de las ciudades o hijos de comerciantes ricos. Cavalcanti y Cino da Pistoia eran nobles; Petrarca era hijo de un notario; Brunetto Latini, notario él mismo; Villani y Sacchetti eran comerciantes acomodados; Boccaccio y Sercambi, ricos hijos de comerciantes. Estos autores apenas tenían nada de común con los juglares de la Edad Media [125]. Pero los humanistas no pertenecen, ni por educación ni por profesión, a una categoría social uniforme como clase o estamento; hay entre ellos clérigos y laicos, ricos y pobres, altos funcionarios y pequeños notarios, comerciantes y maestros de escuela, juristas y eruditos [126]. Los representantes de las clases inferiores forman en todo caso en las filas de los humanistas un contingente que continuamente va creciendo. El más famoso, influyente y temido de todos es el hijo de un zapatero. Todos son hijos de la ciudad; este rasgo, al menos, es común a todos; muchos son hijos de padres pobres; algunos, niños prodigio, que, destinados de repente a una carrera que se les abría llena de promesas, entraban desde el principio en relación con gente extraordinaria. Las ambiciones que pronto se despertaban y exasperaban, el estudio forzado y muchas veces ligado con privaciones, el acomodamiento como profesor doméstico y secretario, la persecución de puestos y de gloria, las amistades exaltadas y las enemistades llenas de resenti-

125 E. ZILSEL: *op. cit.*, pp. 112 s.
126 E. WALSER: *op. cit.*, p. 105.

miento, los éxitos fáciles y los fracasos no merecidos, el ser colmado de honores y admiración, por un lado, y la existencia vagabunda, por otro: todo esto no podía pasar por ellos sin ocasionarles graves daños morales. La situación social de la época ofrecía a un literato oportunidades y lo amenazaba con peligros que eran adecuados para envenenar desde el comienzo el alma de un joven bien dotado.

La aparición del humanismo como una clase de literatos teóricamente libres se basaba en la existencia de una clase acomodada relativamente amplia, adecuada para proporcionar un público literario. Es verdad que los focos principales del movimiento humanista fueron originariamente las cortes y las cancillerías de los Estados; pero la mayoría de sus componentes eran comerciantes opulentos y otros elementos que habían llegado a poseer riquezas e influencia por medio del desarrollo del capitalismo. Las obras de la literatura medieval estaban destinadas todavía a un círculo limitado, generalmente bien conocido de los autores; los humanistas fueron los primeros que en sus escritos se dirigieron a un público más amplio, en parte desconocido. Hasta que ellos no aparecieron no comenzó a existir algo así como un mercado literario libre y una opinión pública condicionada e influenciable por la literatura. Sus discursos y hojas volantes son las primeras formas del periodismo moderno; sus cartas, que corrían en círculos relativamente amplios, eran los periódicos de su tiempo [127]. Aretino es el "primer periodista" y, precisamente, el primer periodista libelista. La libertad a que debe su existencia sólo fue posible en una época en la que el escritor ya no era absolutamente dependiente de un protector o de un círculo de protectores estrictamente limitado, sino que tenía tantos consumidores para sus producciones espirituales, que ya no necesitaba estar en buena relación con cada uno de ellos.

[127] Cf. J. HUIZINGA: *Erasmus*, 1924, p. 123; KARL BÜCHER: *Die Anfänge des Zeitungswesens*, en *Die Entstehung der Volkswirtschaft*, 12.ª ed., I, 1919, I, p. 233.

Pero al cabo era sólo una capa ilustrada relativamente superficial la que los humanistas podían considerar como su público; comparados con los literatos modernos, llevaban una existencia de parásitos, a no ser que personalmente tuvieran fortuna y fueran independientes. En la mayoría de los casos dependían del favor de la corte o de la protección de algunos ciudadanos influyentes, a los que en general servían de secretarios o de preceptores. Recibían sueldos, pensiones, prebendas, beneficios, en lugar del antiguo mantenimiento, y regalos. Su manutención, bastante costosa, era considerada por la nueva *élite* como uno de los gastos indispensables que tenía que sobrellevar toda casa elegante. Ahora los señores, en lugar de los cantores cortesanos y los bufones, mantenían historiadores particulares y humanistas que hacían profesionalmente panegíricos, los cuales, en formas algo más sublimadas, les prestaban por lo general los mismos servicios que sus precursores. En todo caso, se esperaba de ellos algo más que la prestación de estos servicios. Pues así como la gran burguesía se había enlazado antes con la nobleza de sangre, se quería ahora unir con la nobleza intelectual. Gracias a la primera gran alianza, la burguesía participó de los privilegios de sangre; por la segunda había de ennoblecerse intelectualmente.

Prisioneros de la ficción de su libertad intelectual, los humanistas tenían que sentir como humillante su dependencia de la clase dominadora. El mecenazgo, institución primitiva y nada problemática, que para un poeta de la Edad Media figuraba entre las cosas más naturales del mundo, perdió para ellos su inocuidad. La relación de la inteligencia con la propiedad y la fortuna se hace cada vez más complicada. Al principio los humanistas compartían la opinión estoica de los *vagantes* y de los monjes mendicantes, y pensaban que la riqueza carece en sí misma de valor. Mientras siguieron siendo estudiantes vagabundos, maestros y literatos pobres, no se sentían dispuestos a cambiar de opinión; pero, cuando entraron en relación más estrecha con la clase pudiente, surgió un

inevitable conflicto entre sus antiguas opiniones y sus nuevos modos de vida [128].

Ni al sofista griego, ni al retor romano, ni al clérigo medieval se les ocurrió abandonar su postura, en el fondo contemplativa, o a lo sumo activa en la pedagogía, para pretender rivalizar con la clase dominante. Los humanistas son los primeros intelectuales que aspiran a disfrutar de los privilegios de la propiedad y del rango, y su arrogancia intelectual, fenómeno hasta entonces desconocido, es la defensa psicológica con la que reaccionan ante su falta de éxito. Los humanistas son, en su afán de ascensión, al principio favorecidos y animados por las clases superiores, pero al fin y al cabo contenidos. Desde el principio existe una recíproca desconfianza entre la altiva clase intelectual, que se rebela contra todo vínculo, y la clase profesional, orientada económicamente, y en el fondo ajena al espíritu [129]. Pues así como en la época de Platón se había percibido exactamente el peligro que en sí encerraba el pensamiento sofístico, de igual manera, también en ese momento, la clase dominante, con todas sus simpatías por el movimiento humanista, mantiene un no disimulable recelo contra los humanistas, que en realidad, a consecuencia de su desarraigo, constituyen un elemento destructivo.

El conflicto latente entre la aristocracia intelectual y la económica no se manifestó en ninguna parte claramente durante largo tiempo; donde menos, entre los artistas, que en este aspecto reaccionan más lentamente que sus maestros humanistas, los cuales generalmente tenían mayor conciencia social. El problema, sin embargo, aunque sin ser reconocido ni expresado, se manifiesta por todas partes, y toda la intelectualidad, es decir, tanto los literatos como los artistas, está amenazada del peligro de conver-

128 HANS BARON: *Franciscan Poverty and Civic Wealth as Factors in the Rise of Humanistic Thought*, en "Speculum", XIII, 1938, pp. 12 y 19 ss. Cit. por CH. E. TRINKAUS: *Adversity's Noblemen*, 1940, pp. 16 s.

129 ALFRED VON MARTIN: *Soziologie der Renaissance*, 1932, páginas 58 ss.

tirse o en una bohemia desarraigada, "antiburguesa" y llena de resentimiento, o en una clase conservadora, pasiva y servil, de académicos. Ante esta alternativa los humanistas se refugiaban en su torre de marfil y finalmente sucumbieron a los dos peligros de que querían escapar. Todo el mundo de los estetas modernos los sigue por este camino, y a la vez se vuelve desarraigado y pasivo, sirviendo así a los intereses de los conservadores, sin poderse adaptar al orden que defiende. El humanista entiende por independencia la desvinculación; su desinterés social es extrañamiento; su huida del presente, irresponsabilidad; se abstiene de toda actividad política para no comprometerse, pero con su pasividad no hace sino afirmar en su puesto a los detentadores del poder. Esta es la verdadera "traición de la inteligencia" al espíritu, y no la politización del espíritu, de la que se le ha acusado recientemente [130].

El humanista pierde la conexión con la realidad, se vuelve un romántico que llama desprecio del mundo a su extrañamiento de él, libertad intelectual a su indiferencia social, soberanía moral a su modo incivil de pensar. "La vida es para él —como dice un conocedor del Renacimiento— escribir escogida prosa, tornear versos refinados, traducir del griego al latín... A sus ojos lo esencial no es vencer a los galos, sino que se hayan escrito los comentarios sobre su vencimiento... La belleza del hecho cede ante la belleza del estilo..." [131]. Los artistas del Renacimiento no están ni con mucho todavía tan alejados del mundo de su tiempo como los humanistas, pero también su existencia intelectual está minada y ya no consiguen encontrar el equilibrio que estaba vinculado a su encuadramiento en la estructura social medieval. Se encuentran en la encrucijada entre la vida activa y el esteticismo. ¿O acaso han escogido ya? El enlace de las formas artísticas con objetivos trascendentes al arte, que para la

130 JULIEN BENDA: *La trahison des clercs*, 1927.
131 PH. MONNIER: *op. cit.*, I, p. 334.

Edad Media era algo obvio, ingenuo y nada problemático, se ha perdido para ellos.

Pero los humanistas son no sólo apolíticos hombres de letras, oradores ociosos y románticos del mundo, fanáticos pioneros del progreso y, ante todo, pedagogos entusiastas y futuristas. Los pintores y escultores del Renacimiento les deben no sólo su abstracto esteticismo, sino también la idea del artista como héroe del espíritu y la concepción del arte como educador de la humanidad. Ellos fueron los primeros en hacer del arte una parte esencial de la educación intelectual y moral.

## 4

## *EL CLASICISMO DEL "CINQUECENTO"*

Cuando Rafael llegó a Florencia en 1504, hacia ya más de un decenio que Lorenzo de Médici había muerto y que sus sucesores habían sido expulsados y el gonfaloniero Pietro Soderini había introducido de nuevo en la república un régimen burgués. Pero la transformación del estilo artístico en cortesano, protocolario y estrictamente formal ya estaba iniciada, las líneas fundamentales del nuevo gusto convencional ya estaban fijadas y reconocidas por todos y la evolución podía continuar por el camino iniciado sin recibir de fuera nuevos estímulos. Rafael no tenía más que seguir esta dirección, que ya se señalaba en las obras de Perugino y Leonardo, y, en cuanto artista creador, no podía hacer otra cosa que sumarse a esta tendencia, que era intrínsecamente conservadora por basarse en un canon formal intemporal y abstracto, pero que en aquel momento de la historia de los estilos resultaba progresista. Por lo demás, no faltaban estímulos externos que le impulsaran a mantenerse en esta dirección, aunque ya el movimiento no partía de la misma Florencia. Pero, fuera de Florencia, casi por todas partes gobernaban en Italia familias con pretensiones dinásticas y aires principescos, y ante todo, se formó en Roma, alrededor del Papa, una verdadera corte, en la que estaban en vigor los mismos ideales sociales que en las demás cortes que juzgaban el arte y la cultura como elementos de prestigio.

Los Estados de la Iglesia habían atraído hacia sí en la dividida Italia la dirección política. Los Papas se sentían los herederos de los Césares, y en parte consiguieron poner al servicio de su afán de poder las fantasías que en el país florecían por todas partes tendentes a renovar la antigua grandeza romana. Sus ambiciones políticas queda-

ron, ciertamente, insatisfechas, pero Roma se convirtió en el centro de la cultura occidental y logró ejercer un influjo intelectual que todavía se hizo más intenso durante la Contrarreforma y siguió actuando hasta muy entrada la época barroca. Desde el regreso de los Papas de Avignon, la Urbe no sólo se había convertido en un punto de cita diplomático, adonde acudían embajadores y legados de todas las partes del mundo cristiano, sino también en un importante mercado de dinero, donde, para la medida de entonces, entraban y salían sumas fantásticas. La Curia pontificia superaba como poder económico a todos los príncipes, tiranos, banqueros y comerciantes de la alta Italia; podía invertir sumas mayores que éstos en fines culturales, y en el terreno del arte tomó la dirección que hasta entonces había poseído Florencia. Cuando los Papas regresaron de Francia, Roma estaba todavía casi en ruinas, después de los ataques de los bárbaros y de las destrucciones ocasionadas por las seculares luchas de las grandes familias romanas. Los romanos eran pobres, y tampoco los grandes dignatarios eclesiásticos disponían de riquezas tales como para hacer posible un progreso en las artes en competencia con Florencia.

Durante el *Quattrocento* la corte pontificia no dispuso de ningún artista indígena; los Papas tenían que servirse de elementos extraños. Desde luego llamaron a Roma a maestros famosos de la época, entre otros a Masaccio, Gentile da Fabriano, Donatello, Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, Melozzo da Forli, Pinturicchio, Mantegna; pero éstos, después de ejecutar los encargos, abandonaban la ciudad, sin dejar la menor huella fuera de sus obras. Ni siquiera bajo Sixto IV (1471-84), que con los encargos para adornar su capilla hizo de Roma durante una época un centro de producción artística, llegó a crearse una escuela o tendencia que tuviera carácter local romano. Tal orientación sólo se pudo observar bajo Julio II (1503-13), cuando Bramante, Miguel Angel y, finalmente, Rafael, se establecieron en Roma y pusieron sus talentos al servicio del Papa. Sólo entonces comienza la excepcional actividad artística cuyo fruto es la Roma monumental tal cual

se muestra ante nuestros ojos no sólo como el mayor monumento del pleno Renacimiento, sino como el más representativo que pudo sólo surgir entonces en las condiciones que se daban en la corte pontificia.

Frente al arte del *Quattrocento*, de inspiración predominantemente mundana, nos encontramos aquí con los comienzos de un nuevo arte eclesiástico en el que el acento no está puesto en la interioridad y el misticismo, sino en la solemnidad, majestad, fuerza y señorío. La intimidad y desvío del sentimiento cristiano frente al mundo ceden el paso a la frialdad distante y a la expresión de una superioridad tanto física como espiritual. Con cada iglesia, cada capilla, cada imagen y cada pila bautismal parecen los Papas haber querido, ante todo, erigirse un monumento a sí mismos y haber pensado antes en su propia gloria que en la de Dios. Bajo León X (1513-21) alcanza la vida de la corte romana su punto culminante. La Curia papal se parece entonces a la Corte de un emperador; las casas de los cardenales semejan pequeñas Cortes principescas, y las de los otros señores eclesiásticos, hogares aristocráticos que buscan superarse unos a otros en esplendor. La mayoría de estos príncipes y dignatarios de la Iglesia son aficionados al arte; dan trabajo a los artistas para inmortalizar su propio nombre, sea con la fundación de obras de arte eclesiástica, sea con la construcción y decoración de sus palacios. Los ricos banqueros de la Urbe, con Agostino Chigi, el amigo y protector de Rafael, a la cabeza, intentan imitarlos como mecenas; mas aunque acrecen la importancia del mercado artístico de Roma, no le añaden ninguna nota nueva.

A diferencia de la clase señorial de las otras ciudades italianas, en primer lugar Florencia, que es en su conjunto unitaria, la aristocracia de Roma se compone de tres grupos perfectamente diferenciados [132]. El más importante está formado por la corte pontificia con los parientes del Papa, el clero más alto, los diplomáticos del país y ex-

132 Cf. para lo que sigue CASIMIR VON CHLEDOWSKI: *Rom. Die Menschen der Renaissance*, 1922, pp. 350-52.

tranjeros y las infinitas personalidades que participan de la magnificencia pontificia. Los miembros de este grupo son los más ambiciosos y los mejor dotados económicamente para favorecer el arte. Un segundo grupo abarca los grandes banqueros y ricos comerciantes, que en la *disipada Roma de entonces, centro de la administración* financiera pontificia, que se extendía a todo el mundo, tenían la mejor coyuntura imaginable. El banquero Altoviti es uno de los más magníficos amigos del arte de la época, y para Agostino Chigi trabajan, con la excepción del enemigo de Rafael, Miguel Angel, todos los artistas famosos de la época; él da trabajo —aparte de a Rafael— a Sodoma, Baldassare Peruzzi, Sebastiano del Piombo, Giulio Romano, Francesco Penni, Giovanni da Udine y muchos otros maestros más. El tercer grupo está formado por los miembros de las antiguas familias romanas, ya empobrecidas, que puede decirse que no tienen parte alguna en la vida artística, y mantienen sus nombres con lustre gracias a que casan a sus hijos e hijas con los vástagos de burgueses ricos y con ello dan lugar a una fusión de clases semejante, aunque más reducida, a la que ya antes se había producido en Florencia y otras ciudades a consecuencia de la participación de la antigua nobleza en los negocios de la burguesía.

Al comienzo del pontificado de Julio II se pueden contar en total de ocho a diez pintores establecidos en Roma; veinticinco años más tarde pertenecen ya a la Hermandad de San Lucas *ciento veinticuatro pintores*, de los cuales, ciertamente, la mayoría son artesanos ordinarios, que acuden a Roma desde todas partes de Italia, atraídos por la demanda artística de la corte pontificia y de la burguesía rica[133]. Por grande que fuera la participación de los prelados y los banqueros como mecenas de la producción artística, tiene extremada significación para el arte del pleno Renacimiento, y es decisivo para la formación del estilo, el que trabajaran en el Vaticano Miguel

133 HERMANN DOLLMAYR: *Raffaels Werkstätte*, en "Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses", XVI, 1895, p. 233.

Angel, casi exclusivamente, y Rafael, en su mayor parte. Sólo allí, al servicio del Papa, se podía desarrollar aquella *maniera grande* junto a la cual las orientaciones artísticas de las otras escuelas locales tienen un carácter más o menos provinciano. En ningún otro lugar hallamos este estilo sublime, exclusivo, tan profundamente penetrado de elementos culturales y tan incansablemente limitado a problemas formales sublimados. El arte del primer Renacimiento podía ser al menos medio comprendido por las capas sociales más amplias; también los pobres y los incultos podían hallar conexiones con él, aunque estuvieran en la periferia del efecto estético; pero con el nuevo arte ya no tienen las masas ninguna relación. ¡Qué hubiera podido decirles la *Escuela de Atenas* de Rafael y las *Sibilas* de Miguel Angel, aun en el caso de que hubieran podido llegar a contemplarlas!

Pero precisamente en tales obras se realizó el arte clásico del Renacimiento, cuya validez general suele ensalzarse tanto, pero que en realidad sólo se dirigía a un público más reducido que jamás se dirigió arte alguno. Su influencia en el público era de todas maneras aún más limitada que la del clasicismo griego, con el cual, sin embargo, tenía en común el hecho de que representaba, a pesar de su tendencia a la estilización, no un abandono, sino, por el contrario, un realce y perfeccionamiento de los logros naturalistas del período precedente. Lo mismo que las esculturas del Partenón están "mejor" conformadas, concuerdan más con la expresión empírica, que los frontones del templo de Zeus en Olimpia, así también los distintos motivos de las creaciones de Rafael y Miguel Angel están tratados de modo más fresco, obvio y natural que en las obras de los maestros del *Quattrocento.* No hay en toda la pintura italiana anterior a Leonardo ninguna figura humana que, comparada con las figuras de Rafael, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, Tiziano y Miguel Angel, no tenga todavía algo de esquinado y rígido. Por ricas que sean en pormenores bien observados, las figuras del primer Renacimiento nunca están seguras sobre sus piernas, sus movimientos

son limitados y forzados, sus miembros crujen y rechinan en las coyunturas, su relación con el espacio es a menudo contradictoria; su modelado, inexistente; su luz, artificiosa. Los afanes naturalistas del siglo XV sólo se completan en el XVI. La unidad estilística del Renacimiento, empero, se expresa no sólo en el hecho de que el naturalismo del XV halla su continuación directa y su remate en el *Cinquecento*, sino también en el hecho de que el proceso de estabilización que lleva al arte clásico del pleno Renacimiento se inicia ya en el *Quattrocento.*

Uno de los más importantes conceptos del clasicismo, la determinación de la belleza como armonía de todas las partes, encuentra ya en Alberti su formulación. Alberti piensa que la obra de arte es de tal naturaleza, que de sus elementos no se puede ni quitar ni añadir nada sin dañar la belleza del conjunto [134]. Este pensamiento, que Alberti halló en Vitruvio, y que propiamente se remonta a Aristóteles [135], es uno de los postulados fundamentales de la teoría clásica del arte. Pero ¿cómo se concilia esta relativa uniformidad en la concepción artística renacentista —el comienzo del clasicismo en el *Quattrocento* y la pervivencia del naturalismo en el *Cinquecento*— con los cambios sociales del Renacimiento? El pleno Renacimiento conserva el sentido del naturalismo, mantiene los criterios experimentales de verdad artística e incluso los perfila, evidentemente porque, lo mismo que el período clásico de los griegos, en medio de su conservadurismo, es todavía una época esencialmente dinámica, en la que el proceso del ascenso social no está aún terminado, y en la que todavía no se habían podido desarrollar convenciones y tradiciones definitivas. Sin embargo, el esfuerzo por dar por terminado el proceso de nivelación y por impedir toda nueva ascensión está en marcha desde la llegada a la burguesía y su enlace con la nobleza. A esta tendencia corresponden los comienzos de la concepción clásica del arte en el *Quattrocento.*

134 LEON BATT. ALBERTI: *De re aedificatoria*, 1485, VI, p. 2.
135 ED. MÜLLER: *Gesch. der Theorie der Kunst bei den Alten*, I, 1834, p. 100.

La circunstancia de que el paso del naturalismo al clasicismo no se realice inmediatamente, sino que sea preparado tan de antemano, puede fácilmente conducir a no entender todo el proceso histórico de la transformación del estilo. Pues si uno se fija en los preludios del cambio y parte de fenómenos de transición tales como el arte de Perugino y Leonardo, tiene la impresión de que el cambio estilístico se desarrolla sin cesura, sin salto, casi con una lógica necesidad, y que el arte del pleno Renacimiento no es sino la pura síntesis de los logros del *Quattrocento*. En una palabra, uno se siente arrastrado a aceptar la conclusión de que se trata de un desarrollo endógamo.

El cambio del arte antiguo al cristiano o del románico al gótico trae consigo tantas cosas fundamentalmente nuevas, que el nuevo estilo apenas puede ser explicado de modo inmanente, esto es, como pura síntesis o antítesis dialéctica de los anteriores esfuerzos artísticos, y desde el primer momento exige una explicación basada en motivos extraartísticos, que infringen la coherencia histórica de los estilos. En el caso del tránsito del *Quattrocento* al *Cinquecento*, sin embargo, las cosas están situadas de otra manera. El cambio estilístico ocurre casi sin solución de continuidad, de perfecto acuerdo con la evolución social, que es continua. Por ello mismo se perfecciona de un modo que no es nada automático, es decir, como una función lógica con coeficientes perfectamente conocidos. Si la situación social a fines del siglo XV se hubiera desarrollado de otro modo, por cualquier circunstancia que nosotros no podemos imaginarnos bien, y se hubiera pasado, por ejemplo, a una revolución económica, política o religiosa, en lugar de a una confirmación de la tendencia conservadora ya antes iniciada, entonces, desde luego, el arte, de acuerdo con esta revolución, se hubiera desarrollado en dirección distinta, y el estilo así resultante hubiera traído a la realidad otra consecuencia "lógica" del Renacimiento distinta de la que se concentró en el clasicismo. Pues si se quiere aplicar de todas maneras el principio de la lógica a la evolución

histórica, se habrá de conceder por lo menos que una constelación histórica puede tener varias consecuencias "lógicas" divergentes entre sí.

Los *Tapices* de Rafael han sido llamados las esculturas del Partenón del arte moderno; puede dejarse en vigor esta analogía si, por encima de la semejanza, no se olvida la diametral diferencia que existe entre el clasicismo antiguo y el moderno. Al arte clásico de la modernidad le falta, en comparación con el de los griegos, el calor y la inmediatez; tiene un carácter derivado, retrospectivo, más o menos clasicista, ya en el Renacimiento. Es el reflujo de una sociedad que, llena de reminiscencias del heroísmo romano y de la caballería medieval, quiere, persiguiendo un sistema de virtudes y un ritual social creados artificialmente, aparecer como algo que propiamente no es, y estiliza sus formas de vida conforme a esta ficción. El pleno Renacimiento describe esta sociedad tal cual ella se ve a sí misma y quiere ser vista. Apenas hay un rasgo en su arte del que, fijándose más, no pueda demostrarse que es como la traducción de su ideal de vida aristocrático, conservador, dirigido a la continuidad y a lo permanente. Todo el formalismo artístico del *Cinquecento* corresponde en cierto aspecto sólo al formalismo de los conceptos morales y de las reglas del decoro que se ha señalado la aristocracia de la época. Lo mismo que la aristocracia y los círculos de ideas aristocráticas ponen la vida bajo la disciplina de un canon formal, para guardarla de la anarquía del sentimiento, someten también la expresión de los sentimientos en el arte a la censura de formas fijas, abstractas, impersonales. Para esta sociedad el supremo mandamiento es, tanto en la vida como en el arte, el dominio de sí mismo, la represión de los afectos, la sujeción de la espontaneidad, de la inspiración, del éxtasis. El despliegue de los sentimientos, las lágrimas y los gestos del dolor, el desmayarse en la impotencia, los lamentos y el retorcerse las manos; en resumen, toda aquella emotividad burguesa del gótico tardío que quedaba todavía en el *Quattrocento* desaparece

del arte del Renacimiento pleno. Cristo ya no es un mártir que sufre, sino otra vez el Rey celestial que se levanta sobre las debilidades humanas. La Virgen contempla a su hijo muerto sin lágrimas ni gestos, e incluso frente al Niño reprime toda ternura plebeya. La mesura es la consigna de la época para todo. Las reglas de vida del dominio y del orden encuentran su más cercana analogía en los principios de sobriedad y contención que el arte se impone.

L. B. Alberti se anticipó al pleno Renacimiento también en la idea de esta economía artística. "Quien en su obra busca dignidad —dice— se circunscribirá a un reducido número de figuras; pues, al igual que los príncipes ensalzan su majestad con la escasez de sus palabras, así se aumenta el valor de una obra con la reducción de las figuras" [136]. En lugar de la pura coordinación como fórmula de composición, aparece por todas partes el principio de la concentración y de la subordinación. Pero no hay que imaginarse el funcionamiento de la causalidad social como si la autoridad que domina en la sociedad a los individuos se aplicara en el campo del arte inmediatamente al predominio de un plan de conjunto sobre las diversas partes de una composición, o, por decirlo así, que la democracia de los elementos artísticos se transformara en una monarquía del pensamiento fundamental en la composición. La simple comparación entre el principio de autoridad en la vida social y la idea de subordinación en el arte resultaría un puro equívoco. Una sociedad orientada sobre las ideas de autoridad y sumisión habrá de favorecer, naturalmente, también en el arte la expresión voluntariosa, la manifestación de la disciplina y del orden, la victoria sobre la realidad, en lugar de la sumisión a ella.

Tal sociedad habrá querido prestar a la obra de arte el carácter de normatividad y necesidad. Habrá expresado con ello una "sublime necesidad" y procurado de-

136 L. B. ALBERTI: *Della pittura,* lib. II.

mostrar mediante el arte que existen criterios y normas de validez general, inconmovibles e intangibles, que en el mundo domina un sentido absoluto e invariable, y que este sentido se halla en posesión del hombre, si bien no de un hombre cualquiera. Las formas del arte habrán de ser, de acuerdo con las ideas de esta sociedad, paradigmáticas, habrán de operar de manera definitiva y perfecta, lo mismo que el orden que enseñorea la época. La clase dominante buscará en el arte, ante todo, la imagen del sosiego y la estabilidad que persigue en la vida. El pleno Renacimiento desarrolla la composición artística en forma de simetrías y correspondencias de las partes componentes, y reduce forzosamente la realidad al esquema de un triángulo o un círculo; pero ello no significa sólo la solución de un problema formal, sino también la expresión de un sentido estático de la vida y el deseo de perpetuar la situación que corresponde a tal sentido. Este arte coloca la norma por encima de la libertad personal, y considera que la obediencia a ella, aquí como en la vida, es el más seguro camino de perfección.

A esta perfección corresponde en el arte, ante todo, la totalidad de la imagen del mundo, que se consigue por adición, y nunca por la perfecta integración de las partes en un todo. El *Quattrocento* ha representado el mundo como un infinito fluir y oleaje, un devenir que no puede ser ni forzado ni concluido. El individuo se ha sentido pequeño e impotente en este mundo, se ha entregado a él de buena gana y con agradecimiento. El *Cinquecento*, en cambio, vive el mundo como una totalidad limitada; el mundo es ni más ni menos que lo que el hombre abarca de él; pero cada obra de arte terminada expresa a su modo toda la realidad abarcable.

El arte del pleno Renacimiento está orientado por completo hacia este mundo. Su estilo ideal, incluso en las representaciones religiosas, lo logra no poniendo en contraste la realidad natural con otra sobrenatural, sino creando una distancia entre las cosas de la propia realidad natural, distancia que en el mundo de la experiencia óptica crea diferenciaciones de valor semejantes a las

que existen entre la aristocracia de la sociedad y el vulgo. Su armonía es la imagen utópica de un mundo del que toda lucha ha sido eliminada, y precisamente no a consecuencia del predominio de un principio democrático, sino autocrático. Sus creaciones representan una realidad sublimada, ennoblecida, exceptuada de ser perecedera y cotidiana. Su más importante principio estilístico es la limitación de lo representado a lo esencial. Y ¿qué es realmente esto "esencial"? Es lo típico, lo solemne y extraordinario, cuyo valor expresivo consiste ante todo en su alejamiento de la mera actualidad y oportunidad. Por el contrario, para este arte no es esencial lo concreto e inmediato, lo contingente y momentáneo, lo particular e individual, en una palabra, justamente lo que para el arte del *Quattrocento* aparecía como lo más interesante y sustancial en la realidad. La *élite* de la época del pleno Renacimiento crea la ficción de un arte "de humanidad eterna", intemporalmente válido, porque quiere juzgarse a sí misma como intemporal, imperecedera, inalterable. En realidad su arte está tan ligado al tiempo, con sus patrones de valor y criterios de belleza tan limitados y perecederos, como el arte de cualquier otro período estilístico. Pues también la idea de la intemporalidad es un producto del tiempo, y la validez del absolutismo es tan relativa como la del relativismo.

De todos los factores del arte del pleno Renacimiento el más ligado al tiempo y el más sujeto a las condiciones sociales es el ideal de la καλοκἀγαθία. En ningún otro de los elementos de aquel arte se expresa de manera tan marcada la dependencia de su concepto de belleza respecto del ideal humano de la aristocracia. Lo nuevo no es el hecho de que la corporeidad alcance su derecho, ni es tampoco éste un signo especial de sensibilidad aristocrática —pues ya el siglo xv, en contraposición al espiritualismo de la Edad Media, había tenido ojos amorosos para la apariencia corporal—; lo nuevo es que la belleza física y la fuerza se convierten en la plena expresión de la belleza y de la fuerza espiritual. La Edad

Media sentía una oposición inconciliable entre el ser espiritual y sin sensualidad y el ser corporal sin espíritu. Esta oposición se acentuaba ora más ora menos, pero estaba continuamente presente en el mundo intelectual del hombre. Para la época cuatrocentista pierde su sentido la medieval inconciliabilidad entre lo espiritual y lo corporal; la significación espiritual no está todavía ligada de modo incondicionado a la belleza corporal, si bien no la excluye. La tensión que existe todavía entre las propiedades espirituales y las corporales desaparece por completo en el arte del pleno Renacimiento. Partiendo de los supuestos de este arte, parece, por ejemplo, inimaginable representar a los Apóstoles como labradores ordinarios o toscos obreros, como el siglo XV ha hecho con tanta frecuencia y agrado. Los profetas, apóstoles, mártires y santos son para el arte del *Cinquecento* figuras ideales, libres y grandiosas, llenas de poder y de dignidad, graves y patéticas, una raza de héroes de belleza floreciente, madura, sensual. En Leonardo hay todavía, junto a estas figuras, otras realistas y tipos de género; pero progresivamente ya no parece digno de representación lo que no es grandioso. La aguadora, en el *Incendio del Borgo,* de Rafael, pertenece a la misma raza que las madonas y sibilas de Miguel Angel, que forman una humanidad de gigantes, de enérgica garra, con conciencia de sí y que se mueve con seguridad. Las dimensiones de estas figuras son tan enormes, que, a pesar de la antigua aversión de las clases nobiliarias por la representación del desnudo, pueden aparecer sin vestidos; nada pierden con ello de su grandeza. La noble conformación de sus miembros, la sonoridad retórica de sus gestos, la mantenida dignidad de su continente expresan la misma distinción que el traje, ora pesado y de profundos pliegues y grandes vuelos, ora contenido con gusto y rebuscado con refinamiento, que en otro caso llevan.

El ideal humano que el escritor Castiglione presenta en su *Cortesano* como alcanzable, y aun como alcanzado, se toma por modelo en el arte, y aun realzado en ese grado que todo arte clásico añade a las dimensiones de

sus modelos. El ideal cortesano contiene en lo esencial todos los motivos capitales de la representación humana de la plenitud del Renacimiento. Lo que Castiglione desea en primer lugar del perfecto hombre de mundo es que sea polifacético, que tenga la misma educación de las aptitudes corporales y de las espirituales, que sea hábil tanto en el manejo de las armas como en las artes de la sociedad refinada, diestro en la poesía y en la música, familiarizado con la pintura y las ciencias. No se puede negar que en los pensamientos de Castiglione da el toque decisivo la repugnancia de toda aristocracia frente a toda especialización y todo profesionalismo. Las figuras heroicas del arte del pleno Renacimiento son, en su καλοκἀγαθία, simplemente la traducción a lo visual de este idealismo humano y social. Pero no es sólo esta falta de tensión entre las cualidades espirituales y corporales, ni sólo la equiparación de belleza física y fuerza de alma, sino ante todo la libertad con que se mueven, la soltura y abandono, la misma indolencia del continente, lo que importa. Castiglione ve la quintaesencia de la elegancia en conservar la calma y mesura en todas las circunstancias, evitando toda ostentación y exageración, en aparecer abandonado y natural, en portarse en sociedad con inafectado descuido y no forzada dignidad. En las figuras del arte del *Cinquecento* hallamos no sólo esta tranquilidad de los gestos, este continente descuidado, esta libertad de movimientos, sino que el cambio respecto del período estilístico precedente se extiende también a lo puramente formal. La forma gótica esbelta y exangüe, la línea cuatrocentista de corto aliento logran un trazado seguro, un eco sonoro, una hinchazón retórica, y con tal perfección como desde la Antigüedad no había poseído ningún arte.

Los artistas del pleno Renacimiento ya no hallan ningún placer en los movimientos breves, esquinados, rápidos, en la elegancia espaciada y ostentosa, en la belleza agria, juvenil, inmadura, de las figuras del *Quattrocento*; celebran, por el contrario, la plenitud de la fuerza, la madurez de la edad y de la belleza, describen el ser, no

el devenir, trabajan para una sociedad de triunfadores, y piensan, como éstos, de manera conservadora. Castiglione pide que el noble procure evitar, en su conducta como en su vestido, lo sorprendente, ruidoso y colorista, y recomienda que se vista, como el español, de negro, o al menos de oscuro [137]. El cambio de gusto que aquí se manifiesta es tan profundo, que también el arte evita la policromía y luminosidad del *Quattrocento*. Con ello se muestra ya la preferencia por lo monocromo, es decir, el blanco y negro, que domina el gusto moderno. Los colores desaparecen ante todo de la arquitectura y la escultura, y a partir de este momento la gente siente una evidente dificultad en imaginarse polícromas las obras de la arquitectura y escultura griegas. El clasicismo lleva ya en sí el germen del neoclasicismo [138].

El Renacimiento pleno fue de corta duración; no floreció más de veinte años. Después de la muerte de Rafael apenas se puede ya hablar de un arte clásico como dirección estilística colectiva. La brevedad de su vida es sumamente característica del destino de los períodos de estilo clásico en la época moderna; las épocas de estabilidad son, desde fines del feudalismo, nada más que episodios. El rigorismo formal del Renacimiento en su esplendor ha continuado siendo ciertamente para las generaciones posteriores una continua seducción; pero aparte de movimientos breves, en general sin espontaneidad y puramente culturales, nunca ha vuelto a predominar otra vez. Con todo, se ha demostrado que es la más importante vena subterránea del arte moderno, pues si es verdad que el ideal estilístico puramente formalista y orientado hacia lo típico y normativo no pudo sostenerse frente al naturalismo fundamental de los tiempos modernos, ya no fue posible después del Renacimiento un regreso a la forma medieval, no unitaria, hecha a base de edición y coordinación. Desde el Renacimiento comprendemos bajo el

137 BALDASSARE CASTIGLIONE: *Il Cortegiano*, II, pp. 23-28.
138 Cf. HEINRICH WÖLFFLIN: *Die klass. Kunst*, 1904, 3.ª ed., páginas 223 s.

nombre de obra pictórica o plástica una imagen concentrada de la realidad, tomada desde un punto de vista único y unitario, imagen formal que surge de la tensión entre el amplio mundo y el sujeto que se enfrenta a aquél como unidad. Es verdad que esta polaridad de arte y mundo se ha debilitado de cuando en cuando, pero nunca ha desaparecido del todo. En ella consiste la verdadera herencia del Renacimiento.